

Françoise Bonardel

Filosofia alchimiei

Marea Operă și modernitatea



Plural

Această ediție a fost publicată cu sprijinul Ministerului Culturii,
Franța – Centre national du livre

FRANÇOISE BONARDEL este profesor la Universitatea Paris I – Sorbona
(Filosofia religiei).

Coperta: Florin Pinzariu

Françoise Bonardel: *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité*

© 1993 by Presses Universitaires de France

© 2000 by Editura POLIROM, Iași, pentru prezenta traducere

Editura POLIROM

Iași, B-dul Copou nr. 4, P.O. Box 266, 6600

București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale:

BONARDEL, FRANÇOISE

Filosofia alchimiei: Marea Operă și modernitatea / Françoise Bonardel;

trad. de Irina Bădescu și Ana Vancu; – Iași: Polirom, 2000

560 p.; 23 cm – (Plural M)

Tit. orig. (fr.): *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité*

I. Bădescu, Irina (trad.)

II. Vancu, Ana (trad.)

ISBN: 973-683-423-9

133.5

Printed in ROMANIA

133
B67

Françoise Bonardel

FILOSOFIA ALCHIMIEI

Marea Operă și modernitatea

Traducere de Irina Bădescu și Ana Vancu



749656

POLIROM
2000



În semn de omagiu lui Gilbert DURAND
Copiilor mei

„Astăzi Marea Operă este uitată, cel care merge pe cărările ei nici nu știe că acolo a pătruns. Și nu numai unul își pune întrebări asemenea Cabalistului care, totuși, nu știe nimic despre propria sa doctrină. Dacă ar cunoaște puțin forța care-l mină, n-ar mai fi vrăjit de ea: ar face din ea un adevăr, adică nu mare lucru: ignoranța lui contribuia la dăinuirea principiului, ea îl împiedica să se formuleze și să se piardă în explicații.”

Joë Bousquet, *Les Capitales ou de Duns Scot*
à Jean Paulhan, p. 52.

Introducere

Concepția alchimică va apărea în
sfârșit ca adevăratul orizont spiritual
al Occidentului¹.

Dispariția alchimiei de pe avanscena culturală occidentală a fost atât de contemporană cu instaurarea epocii moderne, apoi a epocii Luminilor, încât orice tentativă de restituire sau de reabilitare a *Ars Magna* este în general imediat asociată cu o răbufnire periculoasă a „obscurantismului”; termen de fapt tot atât de obscur ca și ceea ce ar trebui să denunțe, la fel ca și cel de ocultism, calificat în grabă de Adorno drept „metafizica imbecililor”². Abia dacă i se îngăduie istoricului specializat dreptul de a se interesa – în numele exactității științifice – de cutare autor, cutare epocă sau curent de gândire, fără însă a pune în discuție sau în perspectivă anumite clivaje care s-au produs între filosofie și istoria ideilor, presupuse a păstra rigoarea gândirii. La timpul său, Schelling observase cât de ușor îi poate fi raționalismului să se mulțumească cu respingerea, într-o existență paralelă cu a sa, a anumitor „doctrină mistice”: „Căci exigența care se manifestă pînă și în aceste sisteme nu poate fi dată la o parte numai prin faptul că le tratăm de la un capăt la altul drept neștiințifice. Desigur că sînt neștiințifice, dar cu asta nu e satisfăcută exigența care stă la baza lor”³.

Fără îndoială că e ușor de parodiat exorbitanta exigență a alchimistilor; și atât de des caricaturizată încît i s-a uitat „temeiul” și posibila întemeiere, cînd tocmai asemenea abateri de la integritatea gândirii contribuie la generarea, în forme hibride cu siguranță străine de filosofie, a „iraționalului” împotriva căruia se dorea a fi puse în gardă spiritele raționale. În privința aceasta, folosirea repulsivă, de către filosofii înșiși, a unor pseudo-concepte presupuse a semăna

1. R. Weingarten, „Théâtre et alchimie, la fête des fous”, E.J. Holmyard, *Alchimie*, trad. Deutsch, Paris, Arthaud, 1979, p. 374.
2. *Minima Moralia*, trad. Kaufholz și Ladmiral, Paris, Payot, 1980, p. 225.
3. *Philosophie de la Révélation*, trad. Marquet, vol. 1, Paris, PUF, 1989, § 120, pp. 143-144.

neîncrederea față de seducțiile „ezoterice”, este ea altceva decât o practică deghizată a exorcismului, ce continuă să influențeze exercitarea unei Rațiuni de altminteri socotită în stare de a se elibera de producții pe cât de reziduale, pe atât de fantomatice? Există oare astăzi vreo filosofie susceptibilă de a reactiva acea „mare intuiție a naturii” pe care au avut-o Boehme și alchimiștii, când au smuls gândirea din „vilvătaia acelei cunoașteri doar substanțiale”⁴ în care s-a înămolit teosofia? Care filosofie, într-adevăr, dacă nu cea a unei „alchimii” recunoscute drept antidot al oricărei îngrădiri substanțialiste din care izvorăște gemelitatea sterilă a discursurilor de rivalitate? Astfel, concepută la un moment de răscruce în istoria ideilor – cel în care vechea cunoaștere de inspirație hermetică și „ocultă” pare a ceda definitiv locul Luminilor – *Enciclopedia* lui d’Alembert și Diderot (1750) îi condamnă pe alchimiști, care

au pretenție la posesiunea exclusivă a calității de filosofi (...); ei sînt filosofi prin excelență, singurii înțelepți (...); tratează cu un dispreț rece și sentențios științele umane, vulgare, comune. Pe a lor o consideră supranaturală, de inspirație divină, acordată de un har superior, și și-au făcut un jargon mistic, o manieră entuziastă pe care își bazează superioritatea artei lor la fel de mult ca și pe prețiosul ei obiect⁵.

Or, dacă iritarea enciclopediștilor nu e lipsită de temei ținînd seama de inflația verbală care într-adevăr năpădește multe scrieri alchimice redactate într-o perioadă de decadență a acestui tip de tratate, la ce bun să le răspunzi că și ei au căzut în același păcat, în același entuziasm emfatic și limbut atunci când au pornit să divinizeze Rațiunea ca să nu mai trebuiască să-l laude pe Dumnezeu, apoi atunci când urmașii lor au celebrat cu tot atât de mult lirism „viitorul Științei” eliberate în sfîrșit de religioși? Presupunînd că e vorba de un ton apocaliptic „adoptat pe vremuri în filosofie”⁶, ne putem întreba dacă aparenta sobrietate a discursului raționalist nu ascunde cumva niște pretenții eshatologice la fel de supărătoare, deoarece sînt revelatoare și demistificatoare în mod unilateral. Demistificarea a fost izbutită, cel puțin în ceea ce privește alchimia, de vreme ce calitatea de „filosof” pare dobîndită atât de definitiv și cu drepturi atât de depline de urmașii *Enciclopediei*, încît nici o Istorie a Filosofiei nu va mai consacra nici măcar un rînd gîndirii hermetice, nici nu-i va recunoaște locul ce i s-ar cuveni vastului curent al *Naturphilosophiei*,

4. *Ibid.*, § 123 și 125, pp. 147 și 149.

5. Articolul „Philosophie hermétique”, vol. 8.

6. Titlul unei lucrări de J. Derrida, Paris, Galilée, 1983.

rămas în strînsă legătură cu vechea alchimie⁷. Or, numeroase viziuni și speculații, recunoscute astăzi drept perimate din punct de vedere științific, să-și fi pierdut oare din pricina asta orice drept la existență în agora filosofică? Nu s-a ridicat nici un glas pînă atunci, în afară de cel al lui M. Sauvage, ca să se mire de o lacună atât de evidentă: „Am uitat că filosofie este un cuvînt care guvernează și adjectivul *filosofal*. Păcat. Fiindcă a evoca aici Piatra Anticilor nu este un simplu joc de cuvinte”⁸. Într-adevăr, cum se face că raționalitatea filosofică, atât de exigentă în materie de probitate lingvistică și istorică și atât de vigilentă în a demasca ascunzișurile și obliterațiile inerente practicării ideologiilor, nu și-a pus niciodată întrebări serioase asupra tulburătoare sale aptitudini de a perpetua o uitare vecină cu negarea?

E limpede că filosofia noastră nu are habar de vreo înrudire cu „știința blestemată”, de mult compromisă în povești cu alambicuri și retorte. Sensul acesta e tratat deci ca și cum ar fi vorba despre o omonimie accidentală din care nu ar fi nimic de învățat. Ceea ce ne scutește de a mai trebui să ne întrebăm cum se face că tehnica Marii Opere se reclamă de la filosofie, fără a ne obliga măcar totdeauna să-i adăugăm epitetul „chymică”⁹.

Pe de o parte deci, alchimiștii au putut să se considere „filosofi” în toată puterea cuvîntului fără să simtă nevoia de a justifica legitimitatea unui asemenea titlu, nici de a se integra într-o descendență clasică și raționalistă, căreia de altfel îi contestă pretenția de a se erija în veritabilă „tradiție”; descendență ai cărei moștenitori se feresc și ei, la rîndul lor, să evoce rudenii ce i-a unit cîndva cu „Fiii lui Hermes”. Dar la ce bun să discutăm din nou despre toate acestea, dacă n-ar fi fost vorba în fond decât despre o întîlnire de familie ratată sau eschivată căreia istoria ideilor, și mai ales istoria filosofiei, ar fi sfîrșit prin a-i pierde cu încetul urma? La ce bun, într-adevăr, dacă nu pentru a pune mai întîi capăt caracterului unilateral al unui discurs presupus, aproape unanim, a fi cel al modernității? Astfel,

7. Hegel îi mai consacrase un articol lung lui J. Boehme, insistînd asupra profunzimii intuiției și „barbariei expoziției” lui *theosophus Teutonicus* (*Leçons sur l'histoire de la philosophie*, vol. 6, trad. Garniron, Paris, Vrin, 1982). E. Bréhier a acordat cîteva pagini gnosticismului și maniheismului (*Histoire de la philosophie*, Paris, PUF, 1987 [reed.], pp. 442-446). În a sa *Histoire de la philosophie* (Hachette, 1973), F. Chatelet îi menționează pe Nicolaus Cusanus și G. Bruno, dar numai ca pe niște purtători ai „unei noi imagini a lumii”. Numai B. Groethuysen abordase, în a sa *Anthropologie philosophique* (Paris, Gallimard, 1953), chestiunea „omului mitic” (M. Ficino și Pico de La Mirandola) și a „omului religios” (N. Cusanus și Paracelsus). În schimb, *Histoire de la Philosophie* din colecția „Bibliothèque de la Pléiade” acordă un loc aparte „filosofiei naturii în romantismul german” (A. Faivre, vol. 3, 1974, pp. 14-46).

8. *L'Aventure philosophique*, Paris, Buchet-Chastel, 1966, p. 78.

9. *Ibid.*, p. 22.

notează G. Durand, „am putea scrie o «istorie» a acestei antifilosofii, a acestei filosofii «oculte» deoarece este ocultată de scolasticile oficiale”¹⁰. Și am putea efectiv să enumerăm o mulțime de nume care, de la alchimiștii greci la J. Boehme, de la Hermes Trismegistul la F. von Baader sau A. Artaud, constituie un fel de „continent negru”¹¹ în care gândirea occidentală, într-un anumit moment al istoriei sale, n-a mai vrut să se aventureze; chiar dacă i-a acceptat, în numele miraculosului și fantasticului, subprodusele furnizate de o imaginație rămasă în ne-Lucrare și devenită astfel inoperantă: ruptă de lucrarea de inspirație alchimică ce, reșezînd simbolurile la locul lor de obîrșie materială și spirituală deopotrivă, face din noțiunea de „transmutație” cheia unei *căi filosofale* a cărei dimensiune și vocație nu ar fi atît de a aduce un surplus de cunoaștere și de sens – un soi de infatuare hiperbolică a filosoficului – cît o astfel de „alterare” a discursului încît filosoficul ar trebui să joace pe o altă scenă relația dintre multiplicitate și Unitate, dintre diferență și identitate. O împărțire riguroasă pe genuri: filosofie, teosofie, mitologie... se presupune într-adevăr că demonstrează implicit inutilitatea și *a fortiori* ineficacitatea unei întreprinderi al cărei specific ar fi totuși *transversalitatea*, bănuită de mai înainte că întreține o confuzie pe care întrebuițarea cuvîntului „mistic” e de ajuns în acest caz ca să o sugereze: „Scolastica e cea care i-a dat hermetismului numele de misticism, pentru a-i veni mai ușor de hac prin ridicol și prin ardere pe rug”, nota totuși încă din 1857 L. Lucas în al său *Roman alchimic*. Întrebuițare voit depreciativă, care însă, firește, nu i-a împiedicat pe unii dintre marii mistici de a se servi adesea de metafora Pietrei filosofale pentru a sugera perfecțiunea în căutarea căreia porniseră ei înșiși¹².

De altfel, consensul raționalist care urmărește să lege alchimia de istoria științei și astfel să acrediteze teza – de altfel justificată pe un anumit plan – că Arta lui Hermes n-ar fi fost alceva decît un stadiu arhaic al chimiei, pare a mai fi tras încă un zăvor, separînd definitiv filosofia de străvechea sa „rudenie”, izgonind pur și simplu filosoful și din domeniul științific, și din cel filosofic. Fără a ceda deci neapărat

ispitei de a reconstitui, o dată în plus, „discursul mai mult sau mai puțin paranoic al pretenției marginalității persecutate de cultura oficială” pe care-l denunță J. Bouveresse¹³ – discurs ce contribuie, ar trebui chiar să adăugăm, la menținerea în prezent a ezoterismului în unghiul mort al unei culturi din care nu poate decît să izbucnească la modul reactiv – de ce n-am încerca să înțelegem din nou o exigență desigur mereu latentă, nu doar în scrierile proprii acestei tradiții, ci în toate acelea care, conștient sau nu, continuă poate să-i vehiculeze spiritul? Dacă alchimia a fost într-adevăr una dintre acele străvechi înțelepciuni caracterizate printr-un anumit mod de „a rămîne treaz în fața vieții”¹⁴, de ce nu este ea și calea care ne permite să scăpăm atît de „nostalgia credinței”, cît și de reversul acesteia: „retorica anticipației”? Prin ce nu este ea fundamental *filosofie*? Iar dacă totul ne îndeamnă să credem că filosofia a ocultat deliberat dimensiunea „sofianică”, pîrîndu-i-se, la un moment dat, că aceasta contravine noii sale exigențe de raționalitate, de ce să nu ne întrebăm ce a putut deveni o asemenea solicitare – sofianică și filosofală – pe care nici filosofii izvorîte din Descartes, nici chiar alchimia tradițională, de pe atunci lipsită de audiență, nu o mai asumă pe scena culturală contemporană? Ar însemna oare că alchimia – după cum a presimțit L. Șestov¹⁵ – n-ar fi făcut altceva decît să *simuleze moartea*, ocrotită și totodată ascunsă de aparenta ei dispariție?

Într-adevăr, din două una: ori se consideră că un dat cultural și spiritual atît de pregnant și universal ca alchimia și-a epuizat definitiv potențialitățile creatoare și prin aceasta nu mai are să ne dea nimic „de gîndit”¹⁶, dincolo de informațiile gata culese despre o modalitate arhaică a gîndirii, ori se sugerează și se încearcă a demonstra că un asemenea potențial, rămas aproape neatins și doar momentan camuflat sub forme diverse și profane¹⁷, așteaptă poate ca o nouă „informație” să-i redeștepte virtualitățile, deschizînd chiar prin aceasta calea unei *hermeneutici* de inspirație filosofală. Dacă alchimia tradițională, silită să intre în umbră de criticile îndreptate împotriva ei, nu mai îndeplinește rolul pe care l-a avut între știință și religie, poezie și metafizică, nu trebuie oare să ne informăm despre Marea

10. *Science de l'Homme et Tradition*, Paris, Sirac, 1975, p. 33 (reed. Berg, 1979).

11. Expresie prin care Freud, doritor de altfel să opună dogma sexualității „valului negru de noroi al ocultismului”, a crezut că poate desemna femeia, „femininul”. Cf. C.G. Jung, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1966, p. 177.

12. Cf., de exemplu, A. Silesius, *Le Pèlerin chérubinique*, I, 244, 280; III, 118, trad. Plard, Paris, Aubier, 1946. Tot astfel, Kierkegaard notează în *Jurnalul* său: „Piatra pusă să închidă mormîntul lui Christos ar putea fi numită mai potrivit, cred, piatra filosofală, dacă este adevărat că îndepărtarea ei le-a dat atîta de lucru nu numai fariseilor, ci, vreme de optsprezece veacuri, și filosofilor” (vol. 1, trad. Ferlov și Gateau, Paris, Gallimard, 1963, pp. 24-25).

13. *Rationalité et Cynisme*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 118.

14. *Ibid.*, p. 11.

15. *Sur les confins de la vie*, Paris, Ed. de la Pléiade, 1927, pp. 155-156.

16. În această privință, prezentul parcurs se situează, cu exigențele lui proprii, în linia și cîmpul de reflecție trasate de P. Ricœur în articolul „Le symbole donne à penser”, *Esprit*, nr. 275, 1959, pp. 60-76.

17. Ipoteză care o reia pe aceea a lui M. Eliade privitoare la „camuflarea” sacralului în forme artistice profane; cu deosebirea că, totuși, o hermeneutică filosofală pertinentă ar trebui să permită și regîndirea în termeni de *non-dualitate* a relațiilor dintre sacru și profan.

Operă chiar pe tărîmul unde mai dăinuiesc încă dorința și actul de a *Opera*, fără prejudecăți nici asupra naturii acestui tărîm, nici asupra formelor unei dorințe ce cheamă la neconținută reînnoire a figurilor în care se întrupează? Dar regăsită prin multiplele avataruri care i-au putut deveni proprii, mai merită oare Arta lui Hermes numele de „alchimie” sau îl poartă numai în mod metaforic și vag analogic? Dificultatea de a ști exact despre ce vorbești de îndată ce se pomenește despre alchimie ar putea într-adevăr să pară dovada unei iremediabile nehotărîri conceptuale, agravată și de declinul istoric al unei teorii și al unei practici ce justifică trecerea în rîndul închipuirilor¹⁸ a faimoasei transmutații a plumbului grosolan în aur, scontată de acei fanatici ai Absolutului care ar fi fost alchimiștii. Astfel, alchimia împreună cu o anume beție speculativă proprie filosofiei ar suporta amîndouă opoziția de a fi izbutit să împingă abstracțiunea pînă la radicalismul, sublim sau grotesc, al utopiei. Dar, dimpotrivă, am înceta să ne mai plîngem sau să ne mai felicităm că alchimia și-a pierdut locul în marea Odisee a Rațiunii occidentale, de îndată ce am fi dispuși să ne întrebăm prin ce și pentru ce poate totuși acest *ou-topos* (nici-unde, situat totuși undeva) care este creuzetul alchimic, prin desprinderea, pe care o presupune, din orice spațialitate convențională; și prin renunțările ce le impune oricărei voințe „faustice” de putere și de satisfacere a plăcerii, să se dovedească „adevăratul loc”¹⁹ unde să se poată întîmpla acel eveniment insolit numit de alchimiști *transmutație*.

Dar la fel de bine putem bănuși și că omisiunea filosofilor de a se referi altfel decît critic la simbolica, logica și practica transmutației, ar putea fi semnul unei alianțe mai tulburi și mai „oculte” în formă de schimb simbolic și de moarte, grație căreia filosoful ar fi începînd de la Platon „celălalt”-ul – complezent și complice? – al filosofului. În acest sens, analiza *Pharmakon*-ului platonician propusă de J. Derrida acordă întreaga ei greutate intuiției lui R. Char, pentru care „hermetismul fertil se află nu atît în vulturile sursei, cît în țesătura ei”²⁰, vulturile înglobînd în cazul acesta toată istoria filosofiei, căreia faimoasa „deconstrucție” a metafizicii i-ar fi scos la lumină îndoielnicul secret: de unde își trăgea *Logosul*-Tată vitalitatea, dacă nu dintr-o „rezervă din străfunduri” care ar fi și „resursă de ambiguitate”

încă vie, prin care el consimte să se lase uneori violentat, încredințat fiind că deține în dialectică singurul și suveranul antidot la o atît de primejdioasă contaminare: „Filosofia îi opune așadar «celălalt»-ului său această transmutare a drogului în leac, a otrăvii în contra-otrăvă”²¹. Astfel, filosofia ar fi putut nutri iluzia că e singura deținătoare a armelor vieții – o viață abil reconvertită în „logică” – dar a cărei urzeală textuală ar permite totdeauna să se întrevadă „celălalt-ul tatălui, tatăl și mișcarea subversivă de înlocuire”²². Or, deși incontestabil subversivă, s-a îndeletnicit oare arta alchimiei numai cu reiterarea acestei înlocuiri? Dacă a fost vorba de *mimesis*, al cărui slujitor și veșnic secund e socotit a fi „celălalt”-ul *Logosului* (Hermes-Thoth), e oare atît de sigur că filosofia nu s-a lăsat ea însăși antrenată, contrar spuselor sale, într-un joc la fel de mimetic și uneori la fel de ucigător – adevărată parodie a vieții – acolo unde credea că îl ține în stăpînire pe zeul semnificantului și al antisubstanței, corupătorul oricărei identități, neobositul furnizor de „diferență”? Fiindcă, dacă se poate accepta fără dificultate că acțiunea *Mercurius*-ului alchimic ar avea oarecare legătură cu o „deconstrucție”, ea fiind „mediul anterior în care se produce diferențierea în general, și opoziția dintre *eidos* și celălalt-ul său”²³, rămîne totuși problema de a ști dacă reducerea „filosofalului” la jocul mereu alunecător, lateral, al unui „supliment” rebel la orice formă de înstăpînire apărînd ca împlinire eliberatoare, nu este ea însăși expresia unei neputințe de a se desprinde din spațiul de reprezentare în care s-a petrecut schimbul ocult; spațiu despre care știm însă că rămîne teatrul unei tragice confuzii între forță și putere, diseminare și „multiplicare”: în sensul alchimic de *iradiere înviorătoare*. Lipsit astfel de orice „spațiu” propriu, nu e condamnat oare filosoful să rămînă pârtaș și complice la veșnica reiterare a unei scriituri care celebrează de fapt permanența unei „scene”, pe cît de violentă, pe atît de capitală? Problema „spațiului alchimiei” – mereu în căutarea propriei sale existențe – este desigur complexă; vom arăta însă că, pentru a fi *operativ*, el nu ar trebui să rămînă doar o simplă scenă rivală, nici interstițiul în care o scriitură se înversunează să înmulțească urmele jocului subtil și mercurial al „diferenței”, însă cu prețul unei transgresiuni indefinit redundante în care gîndirea crede a-și recunoaște urgența ei cea mai mare. Fiindcă,

18. În acest sens, reabilitarea alchimiei de către G. Bachelard, dar cu titlul de „poetică a visării”, menține statutul secundar din punct de vedere filosofic al căii filosofale, care rămîne versantul imaginar al epistemologiei.

19. Y. Bonnefoy, „L'Acte et le lieu de la poésie”, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 128.

20. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1988, p. 681.

21. „La pharmacie de Platon”, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 143.

22. *Ibid.*, p. 105.

23. *Ibid.*, p. 144. Într-un cu totul alt context, Jung a ajuns, credem, la concluzii destul de asemănătoare. Cf. „L'Esprit Mercure”, *Essais sur la symbolique de l'esprit*, trad. Gaillard și Marie, Paris, A. Michel, 1991, pp. 13 sq.

din această spațiere stăruitor ocrotită, alchimia a știut să facă și calea unei emancipări, despovărată de ademenirile echivoce ale transgresiunii.

Ne este deci mai lesne să operăm de la început o anume *desprindere*: căci nici concepțiile scientiste (chimie arhaică), nici învățăturile tradiționale (cunoaștere ezoterică) luate ca atare; nici chiar anumite reinterpretări antropologice contemporane ce fac din alchimie o contribuție privilegiată a arhetipologiei nu ne permit să înțelegem prin ce anume lucrarea alchimică, străină de orice ideologie a productivității, este totuși matricea simbolică a unei „praxis” ireductibile, ce integrează dubla moștenire a platonismului și a deconstrucției sale, fiind capabilă să refacă alianța cu forțele vii de creație. Filosofie care, fără pretenția ridiculă de a fi un panaceu infailibil, nu s-ar dezice totuși de răspunderea de „medic al civilizației”²⁴. Fără a avea deci motive de a o izola de alte hermeneutici numite de G. Durand „instaurative”²⁵ și practicate de antropologia imaginarului, de psihologia jungiană a profunzimilor și uneori de istoria religiilor, alchimia pare a trebui să-și suscite propria ei hermeneutică: „Dacă ne re-situăm în perspectiva alchimistului vom ajunge să înțelegem mai bine universul alchimiei și să-i măsurăm originalitatea”, spunea M. Eliade²⁶. La fel de pertinentă este și observația lui R. Alleau, care contestă că am avea dreptul de a „reduce alchimia la o formă de mistică sau, cu atât mai puțin, la niște imperative morale. Dacă dorim deci să reconstituim eșichierul propriu gândirii alchimice, se cuvine să admitem o dată pentru totdeauna că această gândire corespunde unei discipline autonome”²⁷. Autonomă în special, după R. Alleau, în raport cu hermetismul greco-alexandrin pentru care *Corpus Hermeticum* atribuit lui Hermes Trismegistul ar fi un soi de „Biblie”²⁸. Este totuși sigur că apar legături indiscutabile între Revelația lui Hermes cel de Trei-ori-Mare și corpusul alchimic occidental, cu condiția să ne interesăm nu atât de niște repere istoric verificabile dovedind originea comună a celor două tradiții și a filiației lor, cât de o anume solicitare „gnostică” ilustrând înrudirea lor spirituală și proximitatea lor „metafizică”.

24. F. Nietzsche, *OC*, vol. 2*, trad. Rusch, Paris, Gallimard, 1990, *Fragments posthumes*, p. 290.

25. *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, pp. 62-85.

26. *Forgerons et Alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 9-10.

27. *Aspects de l'Alchimie traditionnelle*, Paris, Ed. de Minuit, 1953, p. 116.

28. *La Révélation d'Hermès Trismégiste* (4 vol.) de A.J. Festugière, Paris, J. Gabalda, 1944-1954, rămîne o referință de neînlocuit asupra acestui subiect. Cf. și *Hermétisme et Mystique païenne*, Paris, Aubier-Montagne, 1967. În prezenta lucrare nu vor fi abordate din nou raporturile dintre hermetismul alexandrin și alchimie, expuse în: F. Bonardel, *L'Hermétisme*, Paris, PUF, 1985 (col. „Que sais-je?”, nr. 2247).

Gnoză iluminativă sau cale filosofală, hermetismul recunoscut în practica și întinderea sa alchimică rămîne „știința sacrificială a substanțelor pămîntești, liturghia transfiguratoare proprie meșteșugurilor legate de materia aparent neînsușită”²⁹.

Așadar – nici filosofie contribuind, în sens cartezian, la controlul și stăpînirea naturii; nici măcar „viziune asupra lumii” proprie veacurilor trecute și astăzi perimată; nici cale spirituală în deplinătatea cuvîntului, susceptibilă de a rivaliza cu marile religii revelate; cu atât mai puțin – dacă nu cumva prin derivare perversă – tehnologie a a invizibilului în mîna cîtorva inițiați... Ce este totuși hermetismul alchimic? *Un control redevenit deplin al autovindecării*; nodul unei articulații de neînlocuit între Unitate și multiplicitate, materie și spirit, despre care filosofia la rîndul său și-a pus mereu întrebări, fără a izbuti să facă din el axul unei dinamici vitale, creatoare și pe plan cultural și spiritual. Altfel spus, oare nu o „alchimie” mai mult sau mai puțin conștientă și subtilă ar guverna orice proces de transformare și de întrupare necesitînd pregătirea unei „materii” și reglarea unui „foc”, fără de care orice aspirație intelectuală sau spirituală ar fi amenințată de a se volatiliza sau de a rătăci fără de „corp”? Nu e de mirare deci că problema „transmutației” a putut fi pusă în legătură – de personalități atât de diferite ca Th. Mann și A. Artaud de exemplu – cu drama „faustică” în esență, a unei intelectualități moderne suferind de neputința întrupării:

Un soi de viziune lăuntrică în care crucea învîrtitoare a lucrurilor este ruptă de organismul uman; și îndoirea nu se mai face, căci flacăra Sfîntului Duh ce vine înaintea porumbelului său se află dintr-o dată în afara oricărei întinderi³⁰.

Nicăieri mai mult decît în această impresionantă formulare nu și-a meritat alchimia calitatea sa de „mod de a gândi” și, încă mai general, de *stare de spirit* putîndu-se dovedi uimitor de comună unor gânditori și creatori pe care-i despart totuși obișnuitele clivaje ideologice. Astfel, cînd sfîntul Augustin, adversar hotărît al hermetismului – pe care îl suspecta că pervertește înțelesul medierii christice – scrie: „De lespede pe care ai căzut te sprijini ca să te ridici; tocmai pe formele trupesti care ne farmecă ne vom bizui ca să le cunoaștem pe cele care nu sînt ale trupului”³¹; ce tainică înrudire dovedește, fără

29. M. Aniane, „L'Alchimie, «yoga» cosmologique de la chrétienté médiévale”, *Yoga, science de l'homme intégral*, Paris, Cahiers du Sud, 1953, p. 243.

30. *Œuvres complètes*, vol. 8, Paris, Gallimard, 1980, p. 21.

31. „De vera religione”, *Œuvres complètes* (BA), vol. 8, Paris, Desclée de Brouwer, 1951, p. 85.

să știe, cu Marcus Aurelius, cel ce recunoaște în Maestrul lăuntric cu care este dăruită Natura virtutea de a preschimba orice obstacol în „materie”: „Asemenea focului ce înghite lucrurile pe care le aruncăm în el, lucruri ce ar înăbuși flăcăruiă unui opaiț; dar focul strălucitor degrabă le mistuie și, datorită lor, mai virtuos se întetește”³². Dar o asemenea profesiune de „credință” – preludiu al oricărei credințe? – nu îi apropie oare de Nietzsche, când acesta constată:

Ești ispitit în cele din urmă să împarți lumea într-o minoritate (minimalitate) de ființe care înțeleg a face din puțin mult și o majoritate a celor care înțeleg a face din mult foarte puțin; întâlnești chiar dintre acei vrăjitori anapoda care, în loc să extragă lumea din neant, extrag din lume un neant³³.

Iar dacă presimțim și ne temem că o asemenea plasticitate ar putea uneori să se opună unei exigențe mai esențiale de fidelitate³⁴, trebuie să amintim atunci că aptitudinea de transmutație a oricărei materii grosolane este ea însăși inseparabilă de ceea ce autorul anonim (V. Tomberg) al *Meditațiilor asupra celor 22 de Arcane majore ale Tarotului* numește o „pavăză a inimii”: „Cea care bate în străfundul tuturor religiilor, tuturor filozofilor, tuturor artelor și tuturor științelor trecute, prezente și viitoare”. Pentru filosoful format în spiritul bine cunoscutei opoziții dintre inimă și Rațiune, dificultatea este atunci cea de a nu rămâne *a contrario* prizonierul unei intuiții la rândul ei atât de centrale, încât ar putea să reitereze o ispită comparabilă cu cea care i se impută *Logosului*-Tată și atotputernic Bine. Fiindcă acea „inimă” este epicentrul unei circulații a singelui și a „sensului” care nu se poate reduce la mecanismul sau la logica sentimentelor: este într-adevăr circulația unui *Logos*, dar acesta își asumă totuși calitatea de „materie” și iscă o frământare inedită între multiple stări ale Ființei pe care în van am căuta să le transcriem nemijlocit în limbajul marilor peregrinări metafizice și speculative recunoscute drept filosofice.

Frământarea aceasta ia mai întâi aici forma unei explorări și a unei recolectări cu rezonanțe „isiace”, îndemnându-ne într-o primă etapă să ne îndepărtăm de domeniul pierdut al istoriei filosofiei și să ne apropiem de locurile în care să se mai poată cel puțin desluși

32. *Pensées, Les Stoïciens*, Paris, Gallimard (Pléiade), pp. 326-327.

33. *OC*, vol. 3*, trad. Rovini, Paris, Gallimard, 1988, *Fragments posthumes*, pp. 326-327.

34. Astfel, A. Nin vorbea, pe bună dreptate, despre o „diabolică alchimie” creatoare: „Un artist îndeajuns de mare poate înghiți orice, trebuie să înghită totul și apoi să-l transforme” (*Journal*, vol. 1, Paris, Stock, 1969, p. 228, „Le Livre de poche”).

urmele încă vii ale *dorinței de a Opera*; antropologia devenind astfel disciplina susceptibilă să îmbrățișeze, fără constrângeri prematur totalizante, o atît de bogată multiplicitate. Recolectarea urmărește totuși nu atît să realizeze niște numărători în sfîrșit întregi, cît să devină, puțin cîte puțin, prilej de *reculegere*: atît prin redeschiderea unui spațiu meditativ și operativ, cît și prin „rectificarea” astfel adusă unui *Logos* prea adesea angajat în operațiuni contabile lipsite de orice compătimire. Oricum, deși această lărgire a cîmpului ne îngăduie să descoperim marile cerințe ce animă și orientează diferitele „alchimii” scoase astfel la lumină, ne mai oferă ea oare și altceva decît o *materia prima* pornind de la care să se reactiveze filosofal problema transmutației și să se regîndească, în lumina ei, relațiile dintre filosofie și antropologie? Dacă așadar o asemenea înaintare este traversată dintr-o parte într-alta de problema Spațiului mediator – mai mult decît de cea a Timpului –, înseamnă desigur că redescoperirea unui „cîmp de eficacitate” (Hölderlin) – nici strategic, nici polemic, trebuie să precizăm – condiționează deopotrivă practica filosofală și enunțul poetic dornic de a-i împărtăși virtuțile „multiplicative”. *Cale operativă* în care se încrucișează neconținut vechiul cu modernul, alchimia astfel practică nu se pricepe totuși în fond decît la prezent: prezentul Operei pe cale de realizare, în care se conjugă, într-o inedită sincronie, timpul presupus recurent al unui Orient mitic și timpul, totdeauna venind și urmînd să vină, al Occidentului.

Dar nu e oare primejdios să încredințăm noțiunilor atît de nesigur conturate de Orient și Occident, care în plus mai poartă și o povară imaginară greu de controlat, sarcina de a „pondera” un parcurs avînd el însuși două focare? Dimensiunea „filosofală” recunoscută unor creații moderne – percepute apoi ca Mare Operă – contribuind la articularea unei relații noi între omul de cultură și „omul de dorință”³⁵ și la declanșarea unei transmutații culturale și spirituale la care majoritatea hermetiștilor și alchimiștilor moderni spun că aspiră să colaboreze: „Marea Operă a timpurilor noastre, transmutația creatoare a valorilor Orientului și Occidentului”³⁶. Oare putem sugera totuși că alchimia ar fi constituit un „Orient” al filosofiei și al culturii, fără să trebuiască să explicităm potrivit cărei dinamici s-a putut sau nu acorda, armoniza, o astfel de polaritate? Or, recolectarea întreprinsă aici prin straturile unei modernități din care aparent a dispărut căutarea filosofală lasă să se întrevadă că „Occidentul” – realitate nu numai geografică și politică, ci și simbolică și spirituală – ar fi putut fi teatrul unui joc complex în care calea filosofală tocmai că

35. Titlul unei lucrări a teosofului Louis-Claude de Saint-Martin (1790).

36. D. de Rougemont, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1972, p. 227.

n-ar fi jucat rolul unui Orient înlocuitor, alternativ sau reacțional, ci ar fi îndemnat la o mai hotărâtă reorientare. Căci fiind prin tradiție asociat asfințitului unde dispăre soarele, Occidentul poate părea și locul unde răsare soarele Spiritului. Aceasta a fost viziunea hegeliană asupra Istoriei universale³⁷, a cărei logică ducea deopotrivă și la definitiva infantilizare a producțiilor spirituale ale Orientului, și la ruina oricărei *Naturphilosophie* concepute ca exteriorizare necesară pe moment Odiseei Spiritului, presupus a se înălța liber de orice naturalitate, Piatra Filosofală putînd fi doar o expresie a „legii sale imanente” sau a „armoniei sale eterne”³⁸. Acest tip de dialectică, devenită „realistă” datorită materialismului istoric marxist, a continuat să submineze „materialismul” paradoxal al alchimiei. Dacă orice altă interpretare a noțiunilor de *mediere* și de *praxis* în afară de cea dată de materialismul științific devine inacceptabilă, cum ar putea oare evoca figura Marii Opere altceva decît starea finală a unei omeniri dezrobite în sfîrșit de alienările sale majore? E vorba totuși de apropierea numai cu numele a unui termen, în măsura în care dialectica astfel practică face inoperant *praxis*-ul filosofal, care ar fi permis descoperirea unei modalități de articulare și de integrare Orient/Occident care să nu reproducă clivajul bine cunoscut dintre Occidentul raționalist și Orientul romantic³⁹.

Căci într-adevăr, configurația culturală dominantă în Europa de pe la 1790 pînă prin 1810 dovedește o dualitate ce va deveni și mai pregnantă în deceniile următoare: dacă gînditorii din *Aufklärung* au în general o gîndire mecanicistă, umanistă și raționalistă, celălalt versant al aceleiași perioade, iluminist și teosofic încă înainte de a deveni romantic, rămîne înrădăcinat într-o tradiție „ocultă” neîntre-rupută de la Greci, aceasta apărînd însă drept o „reacțiune” paseistă, cu atît mai mult cu cît teoria evoluționistă elaborată de Lamarck (1744-1829) înlocuia prin noțiunea, de fapt echivocă, de evoluție noțiunile de metamorfoză și palingeneză, care, la rîndul lor, o înlocuiseră treptat pe cea de transmutație, ce se credea a fi fost definitiv condamnată prin lucrările lui Lavoisier (1743-1794). Dar tocmai atunci cînd Modernitatea tinde a se structura ideologic pe o opoziție cu aspect

37. *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. Gibelin, Paris, Vrin, 1946, pp. 93, 96; *Leçons sur la philosophie de la religion*, vol. 2, trad. Gibelin, Paris, Vrin, 1972, p. 104.

38. *Principes de la philosophie du droit*, trad. R. Derathe, Paris, Vrin, 1975, pp. 48-49.

39. Astfel încît R. Schwab conchidea: „Este romantismul altceva decît o erupție orientală a inteligenței? (...) Legătura dintre Orient și romantism este esențială, nu doar locală sau temporală” (*La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950, p. 502).

de dualism metafizic dintre progresiști și reacționari; partizani ai transgresiunii libertine (Sade) și artizani ai Restaurației autoritare (J. de Maistre), exacerbînd astfel vechea dispută, endemică pare-se în Occident, dintre materialism și spiritualism; tocmai atunci, alți gînditori și creatori au văzut în Occident mai ales teatrul unei rupturi paralizante, al unei *desincronizări tragice* al cărei antidot ar fi o schimbare radicală de privire, comparabilă cu o transmutație. Dacă există deci un numitor comun între toți cei care nu se regăsesc nici în triumfalismul progresist, nici în nostalgiile „reacționare”, acesta este tocmai dureroasa percepție a respectivei discordanțe: ca și cînd, lovit de o boală ce-l transformă într-un „pămînt pustiit”, într-un *Waste land* (T.S. Eliot), Occidentul modern ar trăi experiența unui soi de alchimie obstinat negativă, mai acut percepută, desigur, de cei predispuși de forma lor de sensibilitate să caute, în propria lor creație, un echivalent al Marii Opere filosofale.

Începe deci să se deslușească o întrepătrundere semnificativă între experiența unora, ce se recunosc drept „hermetiști”, și mersul deopotrivă ascendent și descendent al unei culturi occidentale devenite „extremă”, fiindcă e trăită ca hotar al unei lumi uzate, istovite, extenuate și părăsite de zei, tocmai atunci cînd cuceririle inteligenței par să dezmință viziunea unui astfel de „declin”, și fără a trebui să traducem neapărat răul acesta prin regresie nostalgică sau incapacitate patologică de a trăi în prezent. Să-i spunem mai curînd un soi de *rău al integrării* neclar resimțit ca atare: o incapacitate de a coordona animarea, medierea și orientarea în lipsa unui „loc” care să nu se dovedească de îndată înăbușitor sau tantalizant. Iar dacă ajungem să vorbim despre aceasta ca despre „pierderea sufletului”, atunci desigur ar fi mai bine să vorbim despre suflet *împătimit*, adică năzuind către un infinit pe care nu-l mai poate întrupa sau, altfel spus, nu-l mai poate face să „radieze în finit”⁴⁰. Situația este suficient de tipică și recurentă de-a lungul secolelor XIX și XX ca să ne îndreptățească să punem întrebarea: există oare între alchimie și cultura occidentală o comunitate de destin atît de esențială, încît aparenta dispariție a uneia să corespundă, în adîncime, cu „declinul” celeilalte? Mai trebuie să ne înțelegem asupra sensului pe care-l dăm, într-un asemenea context, cuvîntului „declin”, care s-ar traduce mai bine, pare-se, prin *amurg* sau *declinare tragică* decît prin decadență: termen cu conotații fataliste sau complezent ucigătoare, ce nu lasă

40. Faptul că Hegel a imputat această neputință Orientului indian arată reticențele filosofiei față de o rezolvare „orientală” a raporturilor dintre Orient și Occident, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, vol. 2, trad. Gibelin, Paris, Gallimard, 1954, p. 169.

749656

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ

loc pentru transmutație. Dar transmutația operează totuși pornind de la un anume declin exprimat oarecum imperfect de profeția lui Nietzsche:

Dacă lucrurile continuă așa, totul se va sfărâma în bucăți, iar lumea va trebui să piară. Dar ea n-a pierit, în pădure trunchiurile bătrâne s-au frânt, dar au crescut mereu altele noi: în fiecare epocă a existat o lume în descompunere și o lume în devenire⁴¹.

Căci privirea alchimistului (antic sau modern) pare într-adevăr mai puțin preocupată de contabilizarea simptomelor și cauzelor decadenței sau de suprapunerea încă liniștitoare a vechiului și modernului într-un spațiu neschimbat, ce-și împrumută plasticitatea acestui tip de cronologie, atentă mai degrabă să deslușească în orice materie adusă „la Negru” – și exemplul Occidentului scăpând este cel mai potrivit – prevestirea unei posibile *întorsături*. Ciudată este, într-adevăr, problema virajului, a „cotiturii” (*Kehre*), care, de la Hölderlin, preocupă o modernitate a cărei vitalitate funciară este amortită și care presimte că nu se mai poate da nici un răspuns de ordin pur speculativ la o întrebare atât de crucială. Fiindcă „limita” tragică, deliberat îndurată, în care sufletul „în străfund înstrăinat” (J. Boehme) își asumă uzura unei lumi năruite, nu atât ar chema paroxismul unei noi transgresiuni apocaliptice, cât mai curînd ar lăsa să se întrevadă iminența unei posibile *întorsături a semnelor*, inaugurînd prin aceasta o schimbare de curs foarte diferită de o simplă reîntoarcere, înrudită cu noțiunea ambiguă de re-voluție. Dincolo, așadar, de eterna dispută dintre tradiție (tradiții) și modernitate sau de influența directă a alchimiei asupra cutărui sau cutărui autor sau curent de gândire, se conturează posibilitatea de a interpreta la modul „alchimic” cursul ascendent/descendent al ultimelor două secole, lăsînd să apară configurația unui *Extrem-Occident* sfîșiat de vaietul „nicipînd-născuților”⁴², printre care poetul G. Trakl a fost în secolul XX una dintre cele mai tulburătoare umbre. Este o configurație eminamente vorbitoare, în care răsună „durerea unei potriviri avortate”⁴³ – cea a oricărui creator rămas prizonier în „limburi” – și declinul unei culturi percepute ca „occidentală” tocmai datorită declinării entropice care îi afectează cursul. Dacă vrem să-i dăm crezare lui H. Corbin atunci cînd afirmă că „disperarea poartă în sine mîntuirea Occidentului”⁴⁴, orice depășire a acestei disperări în sensul unei înălțări a

Spiritului ce ar lăsa în părăsire destinul Naturii și al materiei nu ar fi decît un panaceu iluzoriu, și nu o răsturnare salvatoare a auto-torturii în autovindecare, singura care ar aduce o recentrare aferentă „inimii”, care să pună capăt și exotismelor compensatoare, și centralismelor paralizante. Se pune așadar problema dacă Occidentul, pornit, în ciuda aparențelor sale progresiste, pe o cale atît de crepusculară încît ar putea părea chiar o reformulare filosofală a faimoasei „crize a nihilismului” diagnosticate de Nietzsche, ar putea redeveni echivalentul acestei „lumi intermediare” aduse la lumină de H. Corbin în islamul șii și a cărei existență lămurește indirect rolul fundamental *integrator* al alchimiei în cultura occidentală. Iar dacă se dovedește că povestea „pierderii sufletului” și cea a ocultării oricărei gândiri despre transmutație sînt fețele aceleiași tragedii esențialmente „occidentale”, atunci „alchimiile” moderne și contemporane ce Operează asupra rămășițelor, urmelor și fărîmelor împrăștiate ale Marii Opere dezminț totuși caracterul presupus fatal, adică eliberator, al unei astfel de entropii. Dezmințire pe care ar trebui, poate, să învățăm din nou s-o considerăm drept o formă netemporală – deși eminamente actuală – de angajare filosofică și existențială.

Dacă întreaga originalitate a alchimiei rezidă în caracterul ei totodată *meditativ* și *operativ*, dar nu speculativ; dacă filosofia ei ne învață că Natura este în același timp și putere de dezvăluire și de ascundere, aceasta se întîmplă și fiindcă „lucrarea Artei” hermetice este o ucenicie a ponderărilor (Știința Balanței) dintre cele două cerințe comune Naturii și Artei, artistului și „materiei” sale. Or, interesul din ce în ce mai mare, începînd de la Rimbaud, pentru „alchimiile Verbului” a contribuit la a deplasa înțelegerea actului „poetic” de creație (de la *poiein*, a crea), care constituie inima oricărei alchimii, spre niște periferii estetizante și pseudo-inițiatice, accentul fiind pus mai mult pe imaginile astfel produse decît pe procesul „transmutator” care le-a putut da naștere. Astfel, un poet apropiat de *spiritul alchimic*, cum este Y. Bonnefoy, poate vorbi în mod legitim despre „sarcina mereu reînnoită de a reconstrui sensul mediator”⁴⁵, sarcină eminamente hermetistă, dacă e adevărat că această artă constă în „a trezi sensul analogiilor, a restabili contactele”⁴⁶. Scăpată astfel de grija de a trebui să fie furnizor de imagini sau, cum spunea Heidegger, „filon de filosofie”⁴⁷, poezia ar împărtăși cu antica alchimie mai degrabă împovărașorul privilegiu de a trebui să orchestreze raporturile imprezvizibile

41. OC, vol. 4, trad. Hervier, Paris, Gallimard, 1980, *Fragments posthumes*, p. 422.

42. G. Trakl, *Œuvres complètes*, trad. Petit et Schneider, Paris, Gallimard, 1980, p. 52.

43. A. Artaud, OC, vol. 1*, Paris, Gallimard, 1976, p. 90.

44. *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, Paris, Buchet-Chastel, 1978, p. 49.

45. *L'Improbable*, p. 300.

46. J. Evola, *La Tradition hermétique*, Paris, Editions traditionnelles, 1975, p. 39.

47. „Pourquoi des poètes?”, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 329.

dintre ocult și manifestat, lumină și umbră. Diagramă în același timp extrem de precisă și magistral purificată a actului creator, o „alchimie” n-ar putea atunci decât să prezideze în taină orice re-naștere eliberatoare: „Căci toate lucrurile trebuie să treacă prin foc, pentru a se naște a doua oară și a fi puse astfel în slujba omului”, spunea Paracelsus⁴⁸, și la fel cum alchimiștii ne învățau să „vedem potrivit Naturii”, o hermeneutică filosofală ne inițiază să vedem potrivit Marii Opere, în virtutea unei reciprocități dintre văzător și vizibil, devenită treptat „naturală” prin medierea Artei. Nu ar fi de ajuns atunci să afirmăm că Marea Operă este obiectul, scopul ezoteric al căutării, fiindcă ea mai este și „vopsea” datorită căreia privirea izbutește încetul cu încetul să transmute reprezentările în Viziune, într-un spațiu devenit el însuși „scenă filosofală”. Experiență emancipatoare, din care poate renaște un „sens” inalterabil și viu, această pătrundere în incomensurabil constituie totuși, ca și viața însăși, „un scandal pentru rațiune” (J. Bousquet), fiindcă e silită să trăiască simultan o experiență a pierderii de care discursivitatea filosofică se poticnește și o formă de exactitate născută dintr-o privire dreaptă, confirmată de o limbă care retează, dar și leagă în mod subtil, limbă a dăruirii și a sfielii ca la alchimiști și la poeți: „Sufletul se desfată de o privire dreaptă”, spunea Trakl⁴⁹. Mai trebuie să admitem și că, departe de a fi o țesătură incoerentă, limbajul uroboric al alchimiei este exact suportul indispensabil al unei asemenea „ontologii” operative. Mai mult decât un elitism, hermetismul alchimic înseamnă așadar în primul rând împărtășirea acestei acuități complice, a acestei speranțe și a acestei sfielnice discreții:

Cunoaștere, aici o altă cunoaștere, nu Cunoaștere pentru a te informa.
Cunoaștere pentru a deveni interpretă muzicală a adevărului⁵⁰,

spune, la H. Michaux, una din umbrele ce înfruntă încercarea dizolvării ei în spațiu. În principiu, faptul că o asemenea „cunoaștere” ar putea constitui fundamentul unei „alte” raționalități – care să nu mai fie doar complexă, paradoxală, contradictorie... – ar trebui să-i dea totodată ezoterismului alchimic un statut filosofic mai onorabil decât acela de „iraționalism oracular”⁵¹ proorocind în mod peremptoriu fără a ajunge la nici o articulare. Mai înseamnă și că acest ezoterism nu este, probabil, nici inversul cunoașterii raționale, pe care

48. *Œuvres médicales*, trad. B. Gorceix, Paris, PUF, 1969, p. 83.

49. OC, p. 72.

50. „L'espace aux ombres”, *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1967, p. 191.

51. J. Bouveresse, *op.cit.*, p. 100.

pretențiile sale hegemonice, dar sectare l-ar condamna la o alteritate nefericită, la o izolare deghizată de zelatorii săi în complex de persecuție sau dovadă de superioritate. Fiindcă, dacă el a fost adesea fața întunecată a epopeii eroice a Rațiunii occidentale, rămâne de descoperit dacă a putut fi mai ales o forță de ponderare filosofală mereu latentă, imaginile strălucitoare (Aur, Piatră, Elixir de nemurire...) lăsând în seama fiecărei priviri să deslușească dacă în ele se dezvăluie o voință faustică de putere sau dacă, mai rar, în aceste imagini izbutește să se înalțe o virtute „multiplicativă”, susținută împotriva propriilor sale excese de o „angelitate” în care vom recunoaște atunci însăși transfigurarea umbrei pentru care filosofii consimt în general cu greu să-și părăsească prada: „Această putere este creșterea dorinței de a exista care cuprinde împreună și viața, și moartea”, spunea Artaud, îndemnând pe fiecare om să-și recapete curajul de „a crește în propria sa vatră”⁵². Căci se poate ca, într-adevăr, conștiința occidentală, preocupată de două secole să-și contabilizeze plăcerile transgresive, să fi crezut că se poate hrăni numai cu fierea revoltei în timp ce se străduia să secreteze otrava care-i măcina forțele creatoare vii: „Negrele glande cu venin ale vieții se golesc în mâinile noastre și căscatul mormîntului se încheie în hohote de râs”⁵³. Într-adevăr, de la Sade la Bataille, inteligența nu s-a străduit oare să întrețină confuzia dintre dorință și lipsă, acolo unde calea filosofală, demascînd aviditatea inerentă cunoașterii, a căutat să rearticuleze, într-un spațiu redat vocației sale de creuzet, dizolvarea și medierea, renunțarea și „sporirea”? În acest sens, căutătorii de imposibil care au fost alchimiștii sînt mai înainte de toate „poeți”, prin dubla lor demnitate regăsită de multiplicatori de energie vitală, prizonieră în orice materie rămasă grosolană, și de risipitori de forțe productive⁵⁴, redade de Operă unui „joc liber”, considerat în mod tradițional drept activitatea privilegiată a naturii și a zeilor:

Nu aparținem decât cel mult punctului de aur al acestei lămpi necunoscută de noi, inaccesibile nouă, care ține treze curajul și tăcerea⁵⁵.

52. OC, vol. 15, Paris, Gallimard, 1981, pp. 203, 217.

53. O.V. de L. Milosz, *Ars Magna, Œuvres complètes*, vol. 8, Paris, Egloff, 1948, p. 73.

54. În cu totul alt sens decât cel propovăduit de Bataille, care confunda spasmul încercat cu prilejul oricărei transgresiuni cu mecanismul (?) transmutației: „Sub numele de piatră filosofală, alchimiștii căutau combinarea sau transformarea mecanică a acestor mișcări” (*Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 82).

55. R. Char, *op.cit.*, p. 176 (*Fureur et mystère*).

PARTEA ÎNTÎI

**ARTA FOCULUI ÎȘI CAUTĂ
LOCUL**

Încă ne lipsește o istorie duală a filosofiei care să dezvăluie, în fiecare „epocă”, conflictul dintre orienturi și exiluri, în fiecare operă, în fiecare suflet, și care să reinvie istoria ascunsă a filosofiei gnostice în Occident.

C. Jambet, „Philosophie angélique”,
Cahiers de l'Herne H. Corbin,
Paris, Ed. de l'Herne, 1981, p. 105.

De altfel, urăsc tot ceea ce doar mă instruiește, fără a-mi dezvolta sau stimula direct activitatea.

Goethe (către Schiller), citat de F. Nietzsche,
*OC, 2**, *Considérations inactuelles*,
„De l'utilité et des inconvénients de l'histoire
pour la vie”,
Paris, Gallimard, 1990, p. 93.

(...) o carte hermetică. Este numele ce se dă unui text pe deplin clar, al cărui tîlc se lasă mereu pătruns, dar care în transparența lui ascunde niște adevăruri de ordin special, pe care doar o anume pregătire morală le poate scoate la iveală – vrem să spunem o anume aptitudine de a ne schimba felul de a fi sau de a ne reforma viața.

Joë Bousquet, *Les Capitales*.
De Duns Scot à Jean Paulhan, p. 26.

Inervația magnetică a inimii

Cine enunța oare acest principiu:
„Un om nu se înalță niciodată atât de
sus ca atunci când nu știe încotro l-ar
mai putea duce drumul său”¹?

În a sa *Istorie a Filosofiei hermetice* (1742), Lenglet-Dufresnoy amintea intemporalitatea și universalitatea oricărei tradiții, enunțate prin axioma sfântului Vincent de Lérins: *Quod ubique, quod ab omnibus, et quod semper creditum est, id firmissime credendum puta*. Or, dacă „cele câteva zeci de scrieri care formează un nucleu solid, în jurul căruia pare să se fi strâns, începînd din secolul al XVII-lea, învățătura cea mai obișnuită și totodată cea mai practică”², constituind tradiția specific alchimică, nu sînt deloc greu de reperat, cum ne invită E. Canseliet, e mult mai delicat să legăm în mod precis acest corpus de ansamblul scrierilor, antice sau renaștentiste, aflate sub patronajul lui Hermes³, și mai ales să determinăm caracterul „operativ” al unei practici filosofice care nu s-ar mai situa exclusiv în sinul unei tradiții confirmate de niște maeștri ce dețin cheia transmiterii⁴. Altfel spus, dacă operativitatea alchimică depinde de o inițiere (atît în pregătirea „materiei”, cît și în „punerea ei în Operă”), este oare exagerat să vorbim despre *practică filosofală* într-un context cultural care n-ar fi primit girul tradiției? Dar, pe de altă parte, lipsa oricărei distanțe „critice” dovedită de acești maeștri față de propria lor practică, secretul în care-și învăluie demersul, disprețul sau mînia

1. F. Nietzsche, *OC*, vol. 2**, trad. Baatsch, *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, 1988, p. 19.
2. *L'Alchimie expliquée sur ses textes classiques*, Paris, J.-J. Pauvert, 1972, p. 22.
3. Cf. A. Faivre, „Sources antiques et médiévales des courants ésotériques modernes”, *Accès de l'ésotérisme occidental*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 51-135.
4. E. Canseliet o declară în mod expres: „Consider că Fulcanelli înaintea mea și eu după Fulcanelli avem, amîndoi, o oarecare valoare și că lucrările noastre au oarecare valoare fiindcă noi nu am ieșit niciodată din Tradiție. Noi nu ascultăm decît de Tradiție, care este unanimă și ancestrală” (*op.cit.*, pp. 15-16).

pe care le arată față de orice reinterpretație a Artei lor nu ne îndeamnă oare să-i lăsăm la rîndul lor închiși în izolarea în care ei văd însăși condiția săvîrșirii Operei? Într-adevăr, după părerea lui E. Canseliet, interpretările moderne propuse de M. Berthelot, R. Guénon, C.G. Jung și G. Bachelard nu sînt decît „solicitări înșelătoare și fără sens”, mai rele decît literatura proastă, fiind „infinat mai seducătoare, veninoase și primejdioase”⁵. Dacă Berthelot, în ciuda scientismului său incorrigibil, a dovedit calități de smerenie și de probitate, Bachelard ar merita să fie pur și simplu trimis înapoi la școală fiindcă n-a știut că Marea Operă era de genul masculin în alchimie și a elaborat o interpretare grosolan erotică dovedind o gravă ignoranță a partenogenezei minerale. De altfel, Canseliet declară că refuză să mai zăbovească asupra „detestabilei și deșucheatei copii care i s-a rezervat alchimiei în *Formarea spiritului științific*”, singurul merit pe care i-l recunoaște lui Jung fiind acela de a fi cules o documentație abundentă despre o Știință pe care, pe de altă parte, pretinde „să o supună la acrobația lui psihologică și să (o) aducă la dimensiunile reduse ale procedeelelor sale banale și ale reducățiilor sale amăgitoare”⁶. Nici abordarea „figurativă” încercată de A. Faivre, taxată cam la fel tot drept „intelectualistă”, nu va fi cruțată de Canseliet⁷.

Nici un dialog nu pare deci cu puțință între cei care, rămași în afara tradiției operative, vorbesc despre alchimie fără a ști cu adevărat despre ce vorbesc și cei care ar putea în mod legitim să vorbească, dar nu vorbesc decît aluziv, în cuvinte ascunse, din dorința de a păstra secretul inițiat, dar și din neputința de a transpune verbal lucrarea efectuată asupra materiei. Dar cum să depășim o asemenea aporie dacă nu încercăm să deosebim regula tăcerii inerentă anumitor moduri de transmitere spirituală, de manifestarea modernă a unui soi de afazie, produsă de *lipsa unui spațiu comun* al culturii și Tradiției? Lipsă de spațiu cînd se stinge însăși posibilitatea dialogului sau spațiu defectuos cînd, dimpotrivă, se înmulțesc „discursurile despre” alchimie, în timp ce nu s-a formulat nici o interogație serioasă nici asupra spațiului ei operativ propriu, nici asupra distanțării care ar permite culturii și Tradiției să stea în mod pertinent

față-n față. Oricît de îndreptățite ar fi reproșurile lui E. Canseliet atît la adresa intelectualismului dominant, cît și a „grămezii de minciuni revoltătoare, de invenții imposibile și de nerozii dezgustătoare”⁸ colportate despre alchimie de vulgarizarea mediatică, putem totuși, dacă ne hotărîm să cercetăm ruinele universului tradițional⁹, să emitem ipoteza că *răbdarea, puterea de a îndura* cerută de această cercetare constituie încercarea prin care trebuie să treacă lucrarea intelectuală ca să se apropie de lucrarea Artei și să presupunem că *formularea adecvată* a anumitor realități subtile proprii Operei atestă prin ea însăși că au fost într-adevăr întrunite condițiile lăuntrice ale operativității, oricare ar fi domeniul în care aceasta este apoi „pusă în Operă”. Trebuie deci să admitem că posibilitatea de a vorbi astăzi despre alchimie în interiorul culturii nu va recuceri virtutea filosofală a Tradiției decît cu două condiții: să ne întoarcem spre Tradiție pentru a căuta în ea *uni-versalitatea* unei atitudini, dar și să știm să ne abatem de la ea fără a o renega, pentru a fi atenți la diversitatea întrupărilor mai mult sau mai puțin desăvîrșite care constituie prezentul Tradiției, și să nu confundăm rigiditatea unei atitudini presupuse „tradiționale” cu rigoarea, obligatoriu sinuoasă, a unui *demers* ce caută să salveze, din orice rămășiță, „materia” măcar potențială a Operei:

Înțelegerea tradiției este proporțională cu caritatea. Cel care-i închide ușa prezentului se ferecă într-o interpretare mai limitată, din punct de vedere social și cultural¹⁰,

spunea M. de Certeau. De aceea, rezervele lui E. Canseliet față de tezele lui R. Guénon relative la rolul secundar al alchimiei în cadrul Tradiției au, fără intenție, meritul de a pune indirect accentul pe *rolul mediator* al alchimiei în cultură și, prin aceasta, de a justifica „metoda” încercată aici. În primul rînd, Guénon este acuzat că nu a abordat niciodată Arta lui Hermes „decît prin oglinda deformantă a hibrizei sale obsesii legate de hinduism și de Orientul Apropiat”¹¹. Supraestimînd miza discuției sale în contradictoriu cu J. Evola cu privire la caracterul regal sau sacerdotal al inițierii alchimice¹²,

5. *L'Alchimie expliquée...*, p. 75.

6. *Ibid.*, p. 81, 84-85.

7. Pentru o abordare figurativă a alchimiei, *Cahiers de l'Hermétisme, Alchimie*, Paris, A. Michel, 1978, pp. 155-169. În *Le Feu du soleil* (convorbiri cu R. Amadou), E. Canseliet afirmă: „Pretinsa abordare «figurativă» este o înșelătorie, o capcană”, iar R. Amadou întărește: „Ce n-au înțeles încă universitarii și toți partizanii unei alchimii «spiritualiste» e faptul că alchimia nu este cituși de puțin o teosofie, ci o metafizică experimentală” (*op.cit.*, Paris, J.-J. Pauvert, 1978, p. 25).

8. *Ibid.*, p. 13.

9. H. Schipperges vorbește în legătură cu aceasta despre „adevărate grămezi de dărîmături, în spatele cărora se întind vaste domenii de cultură spirituală și de ipoteze științifice” („Structures et processus de transmission de la tradition alchimique”, *Alchimie*, Paris, P. Belfond, 1972, p. 64).

10. *L'Etranger ou l'union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 93.

11. *L'Alchimie expliquée...*, p. 81.

12. J. Evola, *La Tradition hermétique*, pp. 3 sq.; R. Guénon, *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Editions traditionnelles, 1953, pp. 259 sq.

Guénon, dimpotrivă, ar fi subestimat, ba chiar disprețuit, alchimia operativă: „Adevărata alchimie este de ordin spiritual și nu material, ceea ce este exact adevărul și un adevăr prea adesea rău înțeles și ignorat de modernii care au pretenția să trateze aceste probleme”¹³, spune el răspicat. Ignorând deliberat locul singular și spiritul acestei tradiții în sînul a ceea ce el numește Tradiția (cu *T* mare), Guénon nu s-ar fi sfiit să o considere „maestră a acrobației dialectice”¹⁴. Dar trebuie desigur să precizăm pe scurt ce înțelegeau „tradiționaliști” ca Guénon, Evola sau Schuon, de acord cel puțin în această privință, prin Tradiție, în sensul de „pură doctrină metafizică”¹⁵.

Metafizica tradițională este știința raporturilor ce unesc Principiul cu ansamblul manifestărilor sale, lumea nefiind creată decît printr-o coborîre și o degradare a Principiului, iar calea inițierii fiind o cale inversă de reintegrare, către unitatea primordială. De aceea, spune F. Schuon, „punctul de plecare al enunțului metafizic este totdeauna o evidență sau o certitudine, care va trebui comunicată celor ce sînt în stare să o primească, prin mijloace simbolice sau dialectice potrivite pentru a actualiza la aceștia cunoașterea latentă pe care o poartă, inconștient, noi am spune și «dintotdeauna», în ei înșiși”¹⁶. La rîndul său, Guénon evocă *intuiția intelectuală* care, contrar sentimentalismului sau raționalismului, ne permite să operăm adevărate sinteze, adică „să privim lucrurile în unitatea principiului lor, să vedem cum decurg ele din acest principiu, cum depind de el, și astfel să le unim (...) în virtutea unei legături lăuntrice, inerente străfundurilor naturii lor”¹⁷. Cît despre Evola, el vorbește despre „descoperirea unei unități sau a unei corespondențe esențiale între simboluri, forme, mituri, discipline, dincolo de expresiile variate pe care le pot lua conținuturile de semnificație corespunzătoare în fiecare din tradițiile istorice”¹⁸. În vreme ce științele sacre antice: alchimie, astrologie, medicină... constituiau un „corpus”, științele actuale sînt dovada unui univers pulverizat, spart în bucăți, în care singurele similitudini observabile sînt convențiile de cod, regularitățile mecanice, simultaneitățile funcționale. În aceeași ordine de idei, R. Alleau conchide și el:

O cunoaștere bazată pe principiul de analogie nu poate fi confundată niciodată cu sistemele științifice, a căror coerență logică se sprijină în întregime, în ultimă analiză, pe principiul de identitate. Prima ține de poetică, celelalte de matematică. Științele Verbului nu sînt științele Numărului¹⁹.

Oricum, acolo unde R. Alleau recunoaște în alchimie o veritabilă „poetică” – în sensul primar indus de termenul *poiein*, a crea – Guénon formulează o restricție majoră: „Se cuvine să spunem că alchimia propriu-zisă se oprea la «lumea intermediară» și se menținea la punctul de vedere pe care l-am putea numi «cosmologic», dar simbolismul său era totuși susceptibil de o transpunere care îi dădea o valoare cu adevărat spirituală”²⁰. Nefiind decît o formă derivată a inițierii sacerdotale, hermetismul nu ar putea fi o completă doctrină metafizică, iar alchimia, care este „tehnica” lui, nu este operativă din punct de vedere spiritual decît în plan cosmologic: cel al micilor, nu al marilor Mistere²¹. Concluzie de două ori restrictivă care, pornind de la un adevăr factic – alchimia lucrează între Cer și Pămînt –, face să dispară specificitatea unei practici – sincronia operativă spirit/materie – și, de aici, reintegrează simbolismul alchimic printre „Simbolurile fundamentale ale Științei sacre”, formula *solve et coagula* întorcîndu-ne la simbolul dublei spirale evoluție/involuție, anabază/catabază, condensare/risipire, adică la simbolul oricărei „manifestări” a Principiului; Vasul alchimic configurează astfel cu Sfîntul Graal, cupa, oul lumii..., iar creuzetul de transmutație figurează analogic crucea. Or, constatarea unei analogii atît de irecuzabile poate totuși induce două atitudini diferite: cea de a *Transpune* simbolismul propriu alchimiei în domeniul „principial” considerînd că el nu era decît o etapă către spiritualizarea materiei destinate să reintegreze „ceea ce este fără formă”. Înțelegem atunci mai bine că E. Canseliet i-a reproșat lui Guénon obsesia lui hinduistă, într-atît este de străină o asemenea transformare, cel puțin în Occident, de spiritul Operei care o realizează pornind de la și în sînul spațiului cosmologic ce joacă în acest scop rolul de creuzet. Dar și studiul limbajului „uroboric” al alchimiei tradiționale va putea să ne facă să ne întrebăm dacă acest simbolism nu este numitorul comun și generatorul oricărei *activități de simbolizare*, deci al oricărei transmutații materiale sau spirituale, și dacă locul socotit secund și derivat al alchimiei, atunci cînd judecăm problema pornind de la absolutul „principial” printr-un soi de uzurpare a punctului de vedere divin, nu e chiar singurul „loc”

13. *Formes traditionnelles et cycles cosmiques*, Paris, Gallimard, 1970, p. 120; *Aperçus sur l'initiation*, p. 263; *La Crise du monde moderne* (1927), Paris, Gallimard, 1946, pp. 80-81.

14. E. Canseliet, *ibid.*, p. 85.

15. R. Guénon, *La Crise du monde moderne*, p. 6.

16. *De l'unité transcendante des religions*, Paris, Seuil, 1949, p. 42.

17. *Le Symbolisme de la Croix*, Paris, Vêga, 1957, p. 46.

18. Citat în *Le Visionnaire foudroyé*, Paris, Copernic, 1977, p. 69.

19. Articolul „Alchimie”, *Encyclopaedia Universalis*, p. 665.

20. *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Paris, Gallimard, 1962, p. 35.

21. *Aperçus sur l'initiation*, p. 269.

din care putem avea vreo șansă, în mod legitim, ca, pornind de la „manifestatul” ce caracterizează condiția umană, să facem să se întrupeze faimosul Principiu. În primul caz, transmutarea pregătește cel mult *trans*-formarea; în cel de-al doilea, orice transformare care nu se va continua ca transmutare *intrupată* ar contribui și mai mult, din lipsă de „Pământ”, la sporirea dezrădăcinării unei lumi oscilând între sentimentalism și raționalism.

De altfel tocmai la simbolismul alchimic recurge Guénon atunci când vrea să evoce dezorientarea lumii moderne care, o dată ce a rupt echilibrul dintre solidificare și dizolvare, nu poate trăi această polaritate dezaxată altfel decât în mod antagonist. Dacă, efectiv, „roata a încetat să se învîrtească”²² nu înseamnă că spațiul și timpul, într-o perfectă sincronizare, și-au găsit o echilibrare atât de exactă, încît pare intemporalitate, ci mai degrabă că procesul s-a blocat alternativ, la unul *sau* la celălalt dintre polii săi dezacordați. Oricum, acolo unde Guénon vede în această alchimie negativă manifestarea unei „contra-inițieri” *contra* căreia trebuie la rîndul nostru să luptăm, o privire mai apropiată de alchimie ar distinge fără îndoială, în această „materie” acum în ne-Lucrare care este modernitatea, virtuala *materialia prima* a unei noi transmutații. Absența dialogului dintre oamenii de cultură și de tradiție, pe de o parte, apelul la „războiul sfînt” lansat de Guénon în numele unei resorbții finale în unitatea „principială”, pe de altă parte²³, în sfîrșit înmulțirea studiilor asupra alchimiei, ca tot atîtea puncte de vedere parțiale „lipsite de o perspectivă continuă”²⁴, pot într-adevăr la fel de bine să incite la o răsturnare a viziunii care să fie și începutul unei „puneri în Operă”, prin aceea că ar face din această absență a „locului” (conducînd parțial la evacuarea alchimiei în afara unui spațiu cultural determinat și posibil de stăpînit) începutul unui drum către un „Pământ” cu adevărat filosofal. După cum observa H. Schipperges, „cadrul ideologic al acestui curent spiritual implică ideea unor lumi multiple, dar cu structură comună, etajate în grade de perfecțiune crescătoare pînă la o desăvîrșire supremă, a unor tranziții între subiect și obiect, obscuritate și lumină”. Oare nu „pornind de la aceste curențe ce se încrucișează, și pe deasupra

22. *Le Règne de la quantité et les signes des temps* (1945), Paris, Gallimard, 1970, p. 215.

23. *Le Symbolisme de la Croix*, p. 137. Același apel la guénonistul R. Daumal: „Voi vorbi ca să mă chem la războiul sfînt. Voi vorbi ca să-i denunț pe trădătorii pe care i-am hrănit. Voi vorbi pentru ca vorbele mele să-mi facă de rușine faptele, pînă în ziua în care o pace cu platoșă de tunet se va instala în încăperea veșnicului învingător” (*Le Contre-Ciel* (1936), Paris, Gallimard, 1970, p. 212).

24. H. Schipperges, *op.cit.*, p. 65.

amplei deschideri a arcadei sale” trebuie să încercăm să înțelegem din nou această „grandioasă perspectivă tradițională” care a fost alchimia²⁵? Și aceasta pornind de la un „punct de fugă” cu atît mai greu de înțeles, cu cît nu poate fi numai surplombant, lucrarea Artei invitînd mai degrabă să descoperim în el un soi de *firmament*:

Această scurtă vocabulă, „firmament”, implică deci proprietatea conform căreia cerul, dincolo de orice înțelegere conceptuală, peliculă de haos luminos asemenea unui fum, trebuie să susțină și să țină unite, strîns și neclintit, celelalte corpuri vizibile ale elementelor²⁶.

La proba focului

Mai există oare vreo altă orientare printre materiale la prima vedere eterogene, vreo altă „metodă” provizorie decât cea de a încerca să urmezi cuvînt cu cuvînt cunoscuta formulă *solve et coagula*? Nu e oare această formulă „Sesam”-ul unui drum ponderat între un soi de *pan-alchimism* după care alchimia s-ar afla oriunde ceva se transformă, se cunună, trece dintr-o stare în alta și un *rigorism* cvasi-confesional pentru care a vorbi despre alchimie în afara cadrelor corporatiste ale Alchimiei tradiționale și operative este și un nonsens, și o erezie? Acolo unde Paracelsus a putut încă să afirme: „Alchimia este brutarul care coace, podgoreanul care tescuește și țesătorul la războiul lui de țesut. Fiecărui lucru natural care crește spre folosul omului, alchimia îi îngăduie să atingă punctul pe care i l-a hărăzit natura”²⁷; un paracelsism excesiv face din termenul de alchimie un soi de „parolă”: cuvînt-amalgam prin excelență, ceva nimerit pentru un discurs care-și pierde precizia și coerența, cuvînt-tranziție la care se recurge ori de cîte ori nu se mai știe bine „ce se petrece” la joncțiunea dintre fenomene ținînd de două ordine diferite pe care nici o viziune inspirată și nici o dialectică deja confirmată nu le mai poate corela. Mai e nevoie oare să insistăm asupra sărăciei filosofice și spirituale ale unui astfel de ezoterism, limbut și emoțional? În termeni mai rafinați, dar la fel de puțin „operativi”, unii scriitori au fost tentați să asocieze alchimia cu orice mister ciudat, inefabil sau fascinant... Și aceasta o putem găsi chiar la cei mai buni: Baudelaire, Nerval, Huysmans, Claudel..., urmă a acelor amestecuri subtile și insidioase, a acelor magii tulburi și incantatorii făcînd din alchimie

25. *Ibid.*, p. 64.

26. *Alchimie* (trad. B. Gorceix), Paris, Fayard, 1980, p. 150.

27. *Œuvres médicales*, p. 71.

aura vibratorie a cuvintelor, lestate de o densitate cu nimb de volatilitate. Mai curînd atmosferă decît adevărată poetică, franjă de irealitate venită să estompeze contururile prea aspre ale „cuvintelor tribului” (Mallarmé), o asemenea „alchimie” nu depășește în general cadrul unui estetism decadent, ca să nu spunem ușor demodat. Dacă „spațiul literar” (Blanchot) oferă amatorului de chintesențe verbale o mulțime de perle scoase dintr-o apă mai mult sau mai puțin curată, el îi mai dezvăluie hermeneutului și înclinația sa către o metaforizare atît de constantă, încît devine o piedică în descoperirea unui veritabil proces de *meta-forizare* în stare de a se dovedi contemporan cu o *transmutație*.

Așadar, după ce criterii să respingi sau să păstrezi niște documente prezentîndu-se *a priori* drept „alchimice”? Întrebare cu atît mai delicată, cu cît acoperă o dublă eventualitate: ca *spiritul alchimic* să fi părăsit niște texte recunoscute totuși drept „tradiționale” sau ca niște opere la prima vedere străine de orice „tradiție” să continue cu toate acestea a vehicula spiritul tradiției! De la științele religioase la artă, de la teosofie la științele naturale și la antropologie, ce sector de activitate umană nu a purtat, la un moment sau altul al dezvoltării sale, urme ale vechii alchimii? Diversitatea cantitativă se combină cu o asemenea disparitate calitativă, încît șovăim să apropiem anumite capodopere recunoscute, ca *Rosarium Philosophorum* (secolul al XIII-lea, atribuit lui A. de Villeneuve) sau *De Signatura Rerum* a lui J. Boehme (1621), de excesele unui Papus sau de „romanele alchimice” ale unui Jolivet-Castelot, simple produse ale unui populism de sfîrșit de secol (al XIX-lea), revizuit de hilozoismul pe atunci la modă. Dar, oricît de scandaloase ar părea la prima vedere, chiar asemenea apropieri se pot dovedi purtătoare de virtuți „filosofale” dacă îl incită pe hermeneutul ce traversează în diagonală straturile unui teren atît de pestriț, să se dezbrace de o serie de prejudecăți critice, de ierarhii calitative proprii unui punct de vedere presupus „cultivat” dar care acceptă totuși să marginalizeze domenii întregi ale culturii atunci cînd nu e în stare să le cuprindă. Înseamnă că în plan metodologic, căutarea „isiacă” menționată mai înainte coincide într-o cîtva cu însăși noțiunea de „critică”. Fiindcă, dacă distanța – neexcluzînd neapărat simpatia – este recunoscută în general drept fondatoare a viziunii și autorității critice, înțelegerea procesului alchimic necesită să se pună în lucru o practică a *însoțirii/spațierii* ce presupune dubla aptitudine de a „lua foc” împreună cu și pentru... și de a secreta antidotul unei astfel de combustii²⁸. Problematică alchimico-critică

ale cărei consecințe filosofice nu au fost încă măsurate, în măsura în care ea invită indirect la reconsiderarea noțiunii de angajare – cît de bună-la-toate, la rîndu-i!: despre ce modalitate de apropiere ne vorbește alchimia, în legătură cu care *proba focului* să hotărască dacă are sau nu valoare de întrupare? De aceea este interesant de notat că o dorință de a renova privirea critică a iscat la W. Benjamin această pertinentă metaforă alchimică:

Comparînd opera care crește cu un rug, comentatorul este în fața ei precum chimistul, criticul precum alchimistul. În vreme ce pentru unul lemnul și cenușa sînt singurele obiecte ale analizei, pentru celălalt numai flacăra este o enigmă, enigma viului. Astfel, criticul își pune întrebări despre adevăr, a cărui flacăra vie continuă să ardă deasupra buștenilor grei ai trecutului și cenușii ușoare a celor trăite²⁹.

Întruparea unei opere de artă sau de gîndire nu mai e considerată a fi îndeplinită în funcție de criterii pur estetice sau logice, ci în funcție de *Chipul Operei* pe care propriul ei parcurs a izbutit să-l înalțe, și asta în raport cu „materia” pe care autorul își propusese de la început s-o transmute. Este un chip-ogîndă, în care cititorul și-ar angaja la rîndul său propria sa aptitudine de a se transforma. De aceea, metoda folosită de P. Duval³⁰ pentru a desprinde „structurile” gîndirii alchimice nu poate fi decît respinsă. Căci se poate oare vorbi, inspirîndu-ne din lucrările lui Piaget, despre „*Gestalt*-hermetico-alchimic”, se poate afirma că „metoda gestaltistă este, pare-se, cea mai bine adaptată pentru studiul gîndirii hermetico-alchimice”? Nu este aici un truism, în măsura în care orice gîndire este de fapt o „formă”, dar un truism care sărăcește, dacă prin „formă” înțelegem ceea ce a înțeles, istoricește, școala zisă de „Psihologie a formei” (Koehler, Koffka), ca reacție contra asociaționismul secolului al XIX-lea? E foarte riscant deci să constatăm că, „dacă alchimia ni se prezintă ca o pădure stufoasă și plantată la întîmplare, este fiindcă n-am știut să descoperim în ea relațiile constante care unesc diferiții termeni ai discursului”³¹. Dar dacă există într-adevăr o „structură”, inseparabilă de discursul alchimic, putem totuși să ne îndoim, în contact cu înseși textele, că acestea ar fi asimilabile unei *Gestalt* desăvîrșite în termeni de „formă bună” și că logica sa funcțională ar fi cea a unei autoreglări

28. În legătură cu folosirea unei asemenea metode, cf. F. Bonardel, *Antonin Artaud ou la fidélité à l'infini*, Paris, Balland, 1987, pp. 25-64.

29. *Essais*, vol. 1, trad. De Gandillac, Denoël/Gonthier, 1983.

30. *Recherches sur les structures de la pensée alchimique et leurs correspondances dans le conte du Graal de Chrétien de Troyes et l'influence de l'Espagne mozarabe sur la pensée de l'Œuvre*, teză roneotipată, H. Champion, 1975.

31. *Ibid.*, p. 1.

de ordin „sistemic”. Sau mai degrabă esențialul rămîne încă de făcut : să înțelegem în mod filosofic de ce tocmai această autoreglare necesită o asemenea punere în formă – aici, „în Operă” – este prezentată drept cheia unui proces specific de transformare desemnat ca *transmutație*. O metodă pe cît de abstractă, pe atît de inutil de pedantă nu poate într-adevăr arăta „persistența în timp a elementelor esențiale care constituie «știința» primilor alchimiști”³² decît în mod dezîntrupat și, deopotrivă, în raport cu contextul culturii moderne în care s-au ivit din nou viziunile Marii Opere, ba chiar mai mult, în raport cu exigențele Operei ale cărei „legi” presupun calificarea – „materializarea” în sensul alchimic al termenului – a înseși noțiunii de *Gestalt*. Dar mai e vorba și de faptul că orice dorință de orientare poartă în sine în filigran, o *pornire la drum*, suficient de prezentă ca să împiedice rătăcirile sau stagnările ireversibile, suficient de suplă ca să însoțească multiplele și neprevăzutele „accidente” ale parcursului. De aceea „metoda” provizorie cerută aici ar trebui să asocieze forma continuă/discontinuu a oricărui parcurs labirintic cu densitatea unei „materii” lucrate în profunzime de acest parcurs, și una, și cealaltă alcătuiind Figura tipică, dar eminent plastică grație căreia hermeneutica filosofală ar fi ferită de a degenera în simplă semiotică. Deci în mod curios, și contrar datelor carteziene, pare că metoda trebuie aici să rămînă provizorie pentru ca etica – în sensul larg de deontologie spirituală inerentă desfășurării Operei – să poată fi de la bun început atît de sigură pe sine, încît să domine orientarea acestei inedite frămîntări. O metodă care poate deci să justifice o înaintare în *topografia unei mine*, așa cum invită acest uimitor text-parcurs al lui Novalis :

Cu adevărat divin trebuie să fi fost omul care, cel dintîi, i-a învățat pe oameni prețioasa artă a minei și a ascuns acest simbol riguros al existenței omenestii în sînul stîncii ! Aici avem un filon larg și accesibil, dar sărac ; dincolo, ferecat în stîncă, filonul se îngustează într-o biată vină subțire și neînsemnată și tocmai acolo se ivesc deodată zăcămintele cele mai prețioase. Apar noi filoane care îl degradează pînă cînd întîlnește o vină înrudită cu care se împreunează, sporindu-și nesfîrșit de mult demnitatea și valoarea. Adesea se împrăstie într-o mie de bucăți în fața minerului, dar răbdarea acestuia rămîne neclintită și își continuă calea liniștit, primind răsplata zelului său atunci cînd, nu peste mult timp, îl descoperă, prin explorări, mai puternic și mai nobil ca oricînd. Adeseori minerul se înșală urmînd o ramură care îl depărtează de direcția cea bună, dar își dă seama repede că se află pe un drum greșit și pornește

să sape cu putere pînă cînd regăsește filonul principal și adevăratul conducător. Ce bine ajunge să cunoască, cu timpul, toate capriciile întîmplării ! Dar și cît de sigur știe că zelul și stăruința sînt singurele mijloace de a izbîndi și de a dezgropa comorile ferecate atît de amarnic !³³

Lăsînd deocamdată deoparte tot ce poate dezvălui această reverie telurică despre însuși dinamismul imaginarii (G. Bachelard), mai precis despre unul dintre „regimurile” sale calificat de G. Durand drept „nocturn mistic”³⁴, metafora minei în sine clasic alchimică³⁵ își dezvăluie și mai limpede „programul” în formă de *odă închinată aleatorului* ; și cu atît mai izbitor, cu cît aici nu prevalează, cum se întîmplă adesea la Novalis, imaginile cristaline, ci necesitatea cvasi-inițiativă de a pătrunde într-un spațiu necunoscut, făcînd posibilă descoperirea pe bîjbite a unui traseu care, căpătînd încetul cu încetul formă, se impune ca Figură. Însăși vocea poetică pare să devină mai slabă, atenuată parcă de grosimea pămîntului pe care trebuie și să-l străbată, dar și să-l „cultive” : „Ne aflăm pe lume în misiune, chemarea noastră e să educăm pămîntul”³⁶. Dar nu e oare vorba mai curînd de o co-educare a poetului și a pămîntului ? Or, dacă nici un concept nu corespunde acestei noțiuni alchimice de pămînt-mină – furnizor de „materie” pentru lucrarea alchimică – nu cumva e din pricină că gîndirea conceptuală ignoră deliberat faptul că o asemenea „materialitate” s-ar putea dovedi spațiul unei explorări „naturale”, puse în activitate sub formă circulară (Pămînt – Cer – Pămînt), prin desfășurarea Marii Opere ? Nu e și din pricină că metaforele telurice, grevate de un simbolism apăsător matern, au ajuns să scoată în evidență orice gîndire care aspiră la rigoare și nu acceptă constrîngerii și învățături decît de la o materie a cărei opacitate însăși garantează că raporturile cu ea vor fi de subordonare/dominare, niciodată de co-educare ? În privința aceasta, nici un parcurs alchimic nu se poate lipsi de *coborîrea în mină*, un soi de echivalent filosofal al peșterii platoniciene unde să te familiarizezi cu puterile de iluzionare

33. Henri d'Ofterdingen [Heinrich von Ofterdingen], *Œuvres complètes*, trad. A. Guerne, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 132.

34. G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, J. Corti, 1943 ; *La Terre et les Réveries du repos*, „Les Réveries de l'intimité matérielle”, cap. 1, Paris, J. Corti, 1948 ; G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), Paris, Bordas-Dunod, pp. 211 sq.

35. M. Crosset de La Heaumerie, *Les Secrets les plus cachés de la Philosophie des Anciens*, Paris, 1722, pp. 111 sq. ; M.-A. Daubrée, „La génération des minéraux métalliques”, extras din *Journal des savants*, iunie-iulie 1890, pp. 3-18 ; A. Poisson, *Cinq Traités d'alchimie*, Paris, Chacornac, 1890, pp. 62-68 ; M. Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, pp. 32-44.

36. Novalis, *op.cit.*, I, fragm. 32, p. 361.

și în același timp să descoperi o formă de discriminare rămasă aici în contact strâns cu rigoarea proprie acestui pământ, unde se presimte o „ordine” care nu e nici cosmos organizat, nici structură formulabilă geometric, nici Formă numinoasă esențială sau arhetipală, ci mai curînd *Figură* și totodată filon conducător, orice *Figură* sugerîndu-și prezența o dată cu începutul unui filon căruia ea îi va încununa mai tîrziu perseverența și riguroasa urmărire și nici un filon neputînd fi perceput ca atare dacă nu este susținut și călăuzit de o *Figură*. Desigur, Novalis – și împreună cu el întregul romantism – s-a ocupat de cercetarea figurilor „ce par să aparțină acelei mari scrieri cifrate pe care o vedem pretutindeni”³⁷, însăși scrierea Naturii, a cărei puternică lucrare subiacentă pare a răzbate dintr-o dată în anumite configurații de linii și de semne, care deșteaptă în omul atent constelații asemănătoare. Dar vom reține mai ales faptul că *Figura* ar putea fi o *stare intermediară a figurării*, a trecerii de la inform la o formă esențializată (concept sau imagine-arhetip) ridicîndu-se deasupra vîlmășagului inițial al pămîntului și atingînd astfel un prim nivel de inteligibilitate pe care filosofii îl orientează către concept, iar alchimistii către un alt mod de exprimare a totalității: un „corp” care devine strălucitor, dar, fiind trup, rămîne totuși în taină *credincios pămîntului* și nu doar *Sensului* care se împlinește prin el.

Inspirată de arta minei care va lua locul unei lucrări de „ponderare” mai specific alchimică, hermeneutica filosofală ar oferi astfel prilejul de a regîndi raporturile continuități/discontinuități, centru/periferii, în perspectiva unei autoreglări, desigur „sistemice”, dar care ar fi, în mod caracteristic, aspirația spre o „sănătate” incoruptibilă. Expresia este totuși echivocă, dacă ar fi să vedem în ea numai reformularea ezoterică a unei normalități reducătoare care lasă *a priori* prea puțin loc aleatorului creator și pentru care *Piatra filosofală* poate părea, în cazul acesta, doar o formă magnificată, sublimată. Mai mult decît atît, dacă orice sistem programat de natură sau de inteligența umană e capabil să procedeze la eliminarea elementelor parazitare care i-ar primejdi integritatea, autoreglarea alchimică presupune mai mult decît neutralizarea și integrarea acestor elemente: presupune că ele ar putea fi la rîndul lor transmutate, beneficiind astfel de operația care, asigurînd supraviețuirea unui organism amenințat, participă în același timp la o sporire „multiplicativă”³⁸ –

37. *Les Disciples à Saïs* [Die Jünger von Saïs], p. 34.

38. „Toate au un început și o natură, care prin ea însăși este suficientă ca, fără vreun ajutor, să se înmulțească la nesfîrșit, altfel totul s-ar pierde și s-ar strica”: *La Tourbe des Philosophes*, W. Salmon, *Bibliothèque des Philosophes chimiques* (BPC), Paris, A. Cailleau, 1740-1754, vol. 2, p. 2.

aceasta e virtutea pulberii zise de proiecție – a potențialului universal de „sănătate”. Așadar, pe cît contribuie un ins preocupat numai de propria-i normalitate la creșterea izolării entităților create, pe atît lucrează preocuparea de *supraviețuire* filosofală, fie că o dorește conștient sau nu, la o Operă nicăieri reperabilă în termeni de totalitate identificabilă și cuantificabilă, deoarece ea este o smulgere din ceea ce Guénon numea „domnia cantității”. Calitate a unei păreri și specificitate a unei „practici” care, după cum vom vedea, nu pot decît să modifice înseși noțiunile de *discriminare* și deci de critică:

Voiește transformarea. Entuziasmează-te, o! de flacăra
prin care un lucru te părăsește, în slava metamorfozelor.
Spiritul creației, cel ce ia în stăpînire cele pămîntești,
nu iubește nimic mai mult, pe lîngă avîntul chipului, decît
punctul pivotant³⁹.

O spațiere curativă?

Dar în acest sens, distanța constatată între cultură și Tradiție nu este oare, în anumite împrejurări, spațierea ce îngăduie acele „mutații” creatoare care salvează o tradiție de la „tradiționalism”? Mai trebuie să deosebim însă, printre gesturile de fățișă demarcație, pe cele care nu exprimă decît respingere disprețuitoare, de cele care, aparent ostile și negatoare, sînt uneori „punctul pivotant” al unei ciudate apropiieri. Astfel, de pildă, devine obișnuit, începînd de la Descartes, ca filosofii să consacre cîteva rînduri pentru a-și exprima dezaprobarea față de alchimie: „Și în sfîrșit, privitor la doctrinele proaste, credeam că știu destul de bine cît prețuiesc, ca să nu mă mai las înșelat nici de făgăduielile alchimistului, nici de prezicerile astrologului, nici de înșelătoriile vrăjitorului, nici de scamatoriile și lăudăroșeniile celor ce-și fac o meserie din a ști mai mult decît știu”⁴⁰. Lucrînd la elaborarea unei cunoașteri „pozitive” și împingînd totodată aproape la infinit limitele posibilului uman, acum reglate după limitele „gîndibilului” – ale celor stăpînite rațional într-un spațiu neutralizat –, filosofia carteziană contribuie la închiderea spațierii dintre cunoașterea pozitivă și operativitatea filosofală, acordîndu-i metodei creditul pe care i-l retrage viziunii. Oricum ar sta lucrurile, obișnuința pare instalată, iar tonul a fost dat: „Oamenii nu se nasc

39. R.M. Rilke, *Œuvres*, vol. 2, Paris, Seuil, 1972, p. 400 (*Sonnets à Orphée*, trad. A. Guerne).

40. Descartes, *Discours de la méthode*, *Œuvres philosophiques* (éd. F. Alquié), Paris, Garnier, 1963, vol. 1, p. 576.

ca să devină astronomi sau chimiști, ca să-și petreacă toată viața spînzurați de lunetă sau legați de cuptorul cu retorte și ca să tragă apoi niște concluzii destul de inutile din cercetările lor laborioase”, notează Malebranche⁴¹. Vrem să evocăm daunele produse de o anume lene a spiritului? Trebuie doar să subliniem că ea este „în parte sursa practicilor superstițioase ale ghicitorilor, în care oamenii cred tot atît de lesne ca în piatra filosofală, fiindcă își doresc drumuri mai scurte, ca să ajungă la fericire fără multă osteneală”⁴²; concluzie involuntar umoristică dacă ne gîndim la răbdarea plină de hărnicie a actului de a Opera! Vrem să ironizăm pretențiile savanților naturaliști? Ajunge să-i evocăm pe „acei domni cu alambicul și cu creuzetul” și să mai adăugăm: „Într-adevăr, rătăcirea alchimiștilor care căutau piatra filosofală și sperau doar să fabrice aur era puțin lucru pe lângă cea a fiziologilor noștri moderni”⁴³. Vrem să sugerăm folosirea abuzivă a unei practici filosofice, un soi de hocus-pocus vecin cu escrocheria? Creuzetul filosofal este de îndată recunoscut ca loc al tuturor înșelătoriilor: „Dacă scopurile cele mai diverse pot fi astfel transmutate de către filosofi în scopuri morale înseamnă – întrucît ei nu dețin încă piatra filosofală – că de la bun început puseseră aur pe fundul creuzetelor”, conchide Bergson⁴⁴. Și Kierkegaard însuși, a cărui căutare a imposibilului este atît de asemănătoare, după propriile sale spuse, cu căutarea Pietrei, nu se poate împiedica să se întrebe: „N-ar deveni atunci morala o știință asemenea astrologiei, alchimiei, o știință ocupîndu-se de ceva care nu există?”⁴⁵. În sfîrșit, dacă în ultima sa scrisoare către G. Brandès, unde recunoaște că alchimistul este „specia cea mai merituoasă de om”, Nietzsche rează într-o perspectivă mai dreaptă diatribele sale împotriva falsificatorilor de toate felurile, confundați o vreme cu alchimiștii⁴⁶ e din pricină că i-a trebuit întreaga sa viață zbuciumată ca să realizeze schimbarea de plan și de punct de vedere cerute de propria sa „alchimie”. Dacă această distorsiune între utilizarea depreciativă a unui cuvînt și reapproprierea lui creatoare continuă oarecum vechea distincție dintre spagyrie și cale operativă,

41. *La recherche de la vérité, Œuvres complètes*, Paris, Vrin, 1972, vol. 1, pp. 21, 89-90.

42. Leibniz, *Essais de Théodicée*, Prefață, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 32.

43. Schopenhauer, *De la Volonté dans la nature*, Paris, PUF, 1986, pp. 41 sq.; *Essai sur le libre arbitre*, Paris, Alcan, 1925, pp. 107, 173.

44. *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1967, p. 92.

45. *Journal*, vol. 5, trad. Ferlov și Gateau, Paris, Gallimard, 1980, p. 46.

46. *Dernières Lettres*, Paris, Rivages, 1989, p. 64. Despre acești falsificatori, Nietzsche scrisese că sînt „oameni căzuți pradă pasiunii filosofice, care ca indivizi își doresc puterea supremă prin cunoaștere, alchimiști și platonicieni deopotrivă” (OC, vol. 4, *Aurore*, p. 441).

distanțarea astfel realizată pare mai ales o *desprindere curativă* fără de care Opera riscă să nu fie decît hiperstaza, delirantă sau îngîmfată, a unei finitudini mai mult sublimată decît transmutată.

Decalajul este deosebit de izbitor la Rilke, care dezvoltă mai întîi într-un poem mediocru, *Alchimistul*⁴⁷, o versiune foarte convențională a căutării filosofale: „Dar el, gîngăvind ca un bețiv, aplecat peste despărțitura tainică, jinduia la fărîma de aur ce i se cuvenea”. Acest Faust dezamăgit și lacom nu poate decît să-și clameze nepuțința de a fi Dumnezeu: „Îi trebuia timp, timp – mii de ani pentru el și retorta care clocotea”. Or, dacă un alt poem (*Aurul*) este evident inspirat de vechea credință în creșterea metalelor în măruntaiele pămîntului, vedem conturîndu-se în el și presimțirea – care va străbate întreaga operă poetică – că aurul mînat artificial „de vrerea lor, de dospeala voinței lor” se va întoarce mai devreme sau mai tîrziu împotriva oamenilor:

A crezut un timp, apoi i-a părăsit
chiar pe cei pe care-i slăbise,
pe care nicicînd nu i-a putut iubi.
Numai în nopțile de pe urmă (se spune)
se va ridica să-i privească⁴⁸.

Încă de aici, aurul potențial filosofal părăsește strălucirile de suprafață, de pildă cele din părul curtezanei: „Soarele Veneției va născoci aur/ în părul meu: ilustru sfîrșit/ al oricărei alchimii”; de parcă suprafața, în aceste timpuri devenite prometeice, n-ar mai fi oglinda adîncurilor, ci ar fascina privirea împiedicînd-o să atingă acest „adînc”, acest „Deschis” unde cresc lumile și circulă îngerii atunci cînd abandonarea cunoștințelor și puterilor faustice îngăduie „transmutarea vizibilului în invizibil”⁴⁹. Putem presupune deci că referirile explicite la alchimie aparțin acestei „exteriorități” denunțate de Rilke și din această pricină nu pot produce decît un conținut banal, sărac, o poleială mai mult sau mai puțin strălucitoare care trebuie străbătută pentru a pătrunde pînă la mișcarea tainică a Operei, a cărei pîrguire, creștere „naturală” stau totuși mărturie pentru „cea mai pătimașă inversiune din lume”⁵⁰ care este lucrarea Artei.

De asemenea, o operă ca a lui Char ne permite să distingem cel puțin trei moduri în care este folosit cuvîntul alchimie: unul, relativ

47. *Œuvres*, vol. 2, p. 243.

48. *Ibid.*, pp. 244-245.

49. *Ibid.*, vol. 3, p. 590.

50. *Ibid.*, vol. 2, p. 156.

nediferențiat, ne autorizează să vorbim despre „alchimia dorinței” și despre moarte ca „alchimist al călătoriei blestemată” sau despre opera lui Braque „hărțuită de fiorul alchimiilor”. Dar transpar mai ales alte două dimensiuni, în aparență opuse, deși în fond înrudite poetic, ale *virtuții alchimice*: una nocturnă, saturniană, intim legată de obscuritatea prezentului, sugerează un proces de regresie a aurului către plumb, deoarece „omul atunci, crezându-se puternic prin alchimia care se reînnoia, și-a stricat bogățiile și i-a măcelărit pe ai săi”⁵¹. De atunci înainte, pe „pământul pustiit” al timpurilor moderne, „un porumbel de granit pe jumătate ascuns măsura cu aripile sale rămășițele risipite ale mării opere scufundate”⁵². Dar o altă alchimie, aurorală și matinală, încearcă a se face contemporană cu orice apariție novatoare în „această clipă când frumusețea, după ce s-a lăsat îndelung așteptată, se ivește din lucrurile cele mai obișnuite, străbate cîmpul nostru radios, leagă tot ce e de legat, aprinde tot ce e de aprins în mănunchiul nostru de bezne”⁵³. Iar cuvîntul poetic, cuvînt al nesiguranței preschimbate în speranță, se străduiește „să păstreze dreapta cumpănă” între aceste două postulări, efectuînd o ponderare care, deși „îngerească”, dovedește și asprimea frățească a oricărei angajări poetice și omenеști întrupate. Astfel că nici la Char – după cum nici la Rilke – nu putem disocia folosirea contrastată, ba chiar *a priori* disonantă a cuvîntului alchimie, de contextul operei care, asumat și într-un caz, și în celălalt drept cale filosofală, îi restituie polaritatea și densitatea. Dimpotrivă, numeroase referiri cît se poate de explicite la alchimie îndeosebi din anumite opere literare din secolul al XIX-lea, dar și din unele pagini de valoare ale intelectualismului contemporan dovedesc adesea o totală necunoaștere a spiritului Operei. Acest spirit, deși doar subînțeles în alte opere, reține și împrăstie totuși mai puternic eficiența lor creatoare: „Și soarele nu este numit, dar puterea lui este printre noi...”⁵⁴. Astfel deci, reînțeleasă în dubla sa dimensiune de practică operativă și de „poietică” a materiei, alchimia ar avea virtutea, decapantă și exaltantă, de a împreuna din nou noțiunile de *tradiție* (influență inițiatică) și de *influență* (transmitere profană), demistificînd în orice transmitere tradițională tot ceea ce ar ține doar de „traficul de influență” și în orice căutare intelectuală a faimoaselor „influențe” tot ceea ce ar fi doar nostalgie tradiționalistă secularizată și camuflată. Dar dacă

51. *Aromates chasseurs*, p. 513.

52. *Le Nu perdu*, p. 424.

53. *Recherche de la base et du sommet*, p. 757.

54. Saint John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1972, „Anabase”, *Exil*, p. 94.

există o posibilitate de ordin filosofal ca o transmitere să-i redea unei influențe tocmai „fluența” sa, tocmai forța sa de a iriga niște pămînturi în paragină, atunci alchimia este cu adevărat *nervul* și *dimensiunea* ocultă a oricărei tradiții:

Este desigur posibil, și licit, să ne punem problema „influențelor” și pot exista cazuri în care răspunsul aduce lămuririle cele mai surprinzătoare; cu toate acestea, oricum am pune problema, ea trebuie imediat redată vieții din care provine, pentru a o dizolva, într-un fel oarecare, din nou în ea⁵⁵.

În această perspectivă virulenta dezbatere dintre A. Artaud și G. Le Breton referitoare la interpretarea alchimizantă a *Himerelor* lui Nerval propusă de Breton⁵⁶ își capătă toată însemnătatea: exegeză plată, cuvînt cu cuvînt, pendulînd între simbolism tradițional și imagini poetice, ca și cum imaginația lui Nerval supusă „unei simbolici tradiționale, mai mult sau mai puțin uitată”, s-ar fi străduit mai ales să „nu facă nici o greșeală din punctul de vedere al celei mai stricte alegorii alchimice”⁵⁷. Pe scurt, un parcurs fără greșeală. Prin intermediul lui Artaud, însuși Gerard spînzuratul, din ștreangul lui, acuză „acest spirit de veșnică lene (...) care s-a refugiat în critica izvoarelor, așa cum preoții în liturghiile slujbei bisericești fug de zbaterile celui răstignit”⁵⁸. Faptul că acest remarcabil document e străbătut de majoritatea obsesiilor personale ale lui Artaud nu micșorează cu nimic rigoarea atacurilor sale; căci *re-simțită* de el și reorchestrată într-un limbaj impecabil, problema izvoarelor și influențelor încetează de îndată să mai fie o simplă chestiune „critică” și atinge dimensiunile unui veritabil cataclism cosmic: „Aceste versuri nu sînt hermetice decît pentru acela care n-a putut nicicînd să suporte un poet și din ură față de mirosul vieții sale s-a refugiat în spiritul pur”⁵⁹. Or, ce e mai uluitor e că Artaud, respingînd vehement orice simbolism tradițional, afirmînd că alchimia „n-a existat de fapt niciodată”, antrenîndu-și adversarul în magma înfricoșătoare a propriilor sale „tumori de spirit”, „răsuciri de inimă” și alte „înfiorătoare furtuni lăuntrice”, a căror revărsare pare a pustii totul împrejur, operează totuși în acest fel o „rectificare” filosofală în cel mai înalt

55. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 3, p. 566.

56. „La clé des Chimères: l'alchimie”, *Fontaine*, nr. 44, vara 1945, pp. 441-460. Autorul își bazează interpretarea pe o referire constantă la *Dictionnaire mytho-hermétique* și la *Fables égyptiennes et grecques dévoilées* de Dom Pernety (1758).

57. *Ibid.*, p. 459.

58. *OC*, vol. 11, Proiect de scrisoare către G. Le Breton, p. 188.

59. *Ibid.*, p. 187.

grad, acolo unde pseudo-rigoarea criticii colabora la o denaturare perversă a *luptei pentru intrupare* care este alchimia ; în fața proporțiilor acestei drame trăite de Artaud în fibrele sale cele mai intime electrizate de suferință, înțelegem într-adevăr că orice exegeză „literară” poate apărea drept „bucătărie acum perimată a semanticii unui ritual”⁶⁰.

Există deci, spune Artaud, o *conspirație* : a preoților, alchimistilor, criticilor și mistagogilor de a „tipiza” și a eterniza simbolurile, pentru a contracara toate „luptele intrupaților”. Dacă, dimpotrivă, „puterea de refulare a unui mare poet în fața Miturilor este *absolută*”, poezia nu poate decât să-l oblige pe cititor, la rîndul său, „să șovăie în fața istoriei și a concretului amintirilor mitologice obiective”, încît această răsturnare de categorii și repere să trezească în el o anume „inervație magnetică a inimii”⁶¹ care e deopotrivă alchimie și poezie. A-l trimite pe critic, cum face Artaud, la suferința trăită de poet, la „rana sîngerîndă a inimii sale de sinucigaș nemuritor”⁶² nu este deci nici un scop în sine, nici o apologie – încă romantică în străfundul său – a suferinței transfiguratoare. Înseamnă numai că refularea plinătății vieții prin „chin” sau boală face nesuferită îngîmfarea oricărei simbolici, dacă ea nu se îndreaptă în primul rînd către lumina acelei puteri de smulgere din neant, capabilă să producă, în aceste condiții, „făpturi nemaivăzute și noi” venite „să lumineze statornica beznă”. Și tocmai această reînnoire o asociază Artaud cu exploziile Marii Opere „care au fost și vor fi totdeauna scufundarea puterii de a fi în delirul revendicărilor”, singurul mod de a realiza Opera fiind astfel *negativ* fiindcă „prin natura ei, ea scapă de întemnițarea într-o idee sau într-un termen și nu evocă decât stări sau fapte noi, nemaîntîmplute, care nu pot semăna cu nimic vechi sau cunoscut”⁶³. Și, insistînd asupra necesității de a șovăi, Artaud nu predică vreo comuniune cvasimistică de la suflet la suflet, ci mai degrabă oferă sufletului cititorului ocazia de a descoperi că aceasta nu e altceva decât mișcarea de protest împotriva neantului, forța de insurecție ce se împotrivesc tuturor ademenirilor făcute în numele Ființei : „Ceea ce veșnic se ridică și se înalță din ceea ce altădată a vrut să dăinuie, vreau să spun să rămînă ca să re-emane, să emane păstrîndu-și restul întreg, să fie restul care se va ridica din nou”⁶⁴.

60. *Ibid.*, p. 192.

61. *Ibid.*, pp. 185, 190, 191.

62. *Ibid.*, p. 197.

63. *Ibid.*, pp. 185, 191-192.

64. *Ibid.*, p. 194.

Căci la ce bun să vorbim din nou despre alchimie, dacă nu ca să regăsim „spațiul suflării prin goana cuvintelor”⁶⁵ și să redăm celor ce „nu există” privilegiul de a răsturna cursul fatal al existențelor ? Deslușindu-se în cîteva dintre demersurile poetice majore ale secolului XX, această *spațiere creatoare* care reînsuflește vechea vocabulă de alchimie își găsisse în secolul al XIX-lea un precedent în operele de gîndire pentru care problema „transmutației” rămînea cerința capitală a adevăratei filosofii. Cu toate că Schopenhauer îi ridiculizează în treacăt pe alchimisti, el își plasează opera vieții sale sub egida unei *imposibile* ordini „filosofale” : „Ceea ce i se propune aici cititorului este un gînd unic ; (...) acest gînd este, după mine, cel care este căutat de multă vreme și a cărui căutare se numește filosofie, cel care este considerat, printre cunoscătorii istoriei, a fi tot atît de imposibil de găsit ca și piatra filosofală”⁶⁶. Dacă Kierkegaard vede în dorința hegeliană de transformare „ceva suprarational, asemenea alchimistilor și vrăjitorilor, în straiile lor fantastice”⁶⁷, și dacă el pune în gardă pe orice „amator de chintesență” în legătură cu faptul că „vasta sa cunoaștere de spirit prețios”, îndrăgostită de perfecțiuni admirabile, îl îndepărtează de dragostea cea adevărată, făcută din indulgență și din caritate, e pentru că, asemenea Pietrei filosofale „cea mai mică manifestare a dragostei este infinit mai mare decât toate sacrificiile”⁶⁸. Dar, desigur, în măsura în care o astfel de *desprindere care reapropriază* pare la prima vedere o distorsiune logică ce nedumerește pe criticii mai deprinși să urmeze căile discursivității cumulative decât sinuozitățile imponderabilului, lumea a încetat în general să mai recunoască în spațiul astfel redeschis din instinct de unii, apoi ocrotit cu grijă, condiția unei mutații prin care cultura ar putea fi „sporită” :

Tocmai despre uriașa enigmă care stă sub ochii fiecăruia din noi înțelegem cel mai puțin că e o enigmă și că pentru puținii filosofi adevărați tocmai aceste probleme rămîn neatinse, în mijlocul drumului și, ca să zicem așa, sub picioarele mulțimii, înainte ca ei să le adune cu grijă și să facă din ele pietrele nestemate care să lumineze cunoașterea de-aici înainte⁶⁹.

65. *Ibid.*, p. 187.

66. *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 1.

67. *Œuvres complètes*, vol. 10*, *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques*, trad. Tisseau, Paris, Ed. de l'Orante, 1977, p. 178.

68. *Ibid.*, vol. 14, *Œuvres de l'Amour*, pp. 148, 166.

69. *OC, Œcrits posthumes (1870-1873)*, Paris, Gallimard, 1975 ; *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement* (trad. Backès), p. 150. Despre Piatra lor, alchimistii spuneau : „O vei găsi pretutindeni, pe pămînt neted, în munți și în ape, și o stăpînesc bogații ca și săracii, (...) este piatra ascunsă, îngropată în fundul fîntîinii, aruncată pe drumuri, în bălegar, acoperită de murdării” (*Le Rosaire des Philosophes*, Paris, Librairie de Médecis, 1973, pp. 65, 221).

2

Avatarurile istorice ale unei tradiții

Istoria filosofiei hermetice pe care o dau astăzi nu a fost întreprinsă pînă acum; nu e prilej de mirare. Savanții, care se dedică Istoriei, disprețuiesc, pe bună dreptate, tot ceea ce privește această Știință, iar Filosofii, ocupați numai cu operațiile lor, neglijează Istoria și confundă toate timpurile¹.

Formulînd o asemenea constatare, Lenglet-Dufresnoy își alesese totuși tabăra: „Vorbesc ca Historic, și nu ca Filosof; redau ceea ce am citit, și nu ceea ce am practicat”. Nici o clipă nu pare să-l fi încercat bănuiala că ar fi posibilă o *practică filosofală a lecturii tratatelor* și că tocmai acest hiat între Istorie și Tradiție ar putea constitui „locul” asupra căruia să se concentreze atenția: este oare vorba de o linie despărțitoare operată prin raționalizarea științei și datorită căreia această „chimie nebună și necugetată” e chemată să lase locul rivalei sale „înțelepte, chibzuite, ba chiar necesare”²? De la bun început, totuși, Lenglet-Dufresnoy asocia cele două demersuri, anunțîndu-și intenția de a scrie „istoria celei mai mari nebunii și a celei mai mari înțelepciuni de care sînt în stare oamenii”. Să fie oare vorba în cazul acesta de un tip de legătură între științe și filosofie al cărui secret s-a pierdut și a cărui redescoperire ar justifica sporirea interesului pentru alchimie? Cu nutrirea acestei speranțe s-au ocupat în secolul al XIX-lea pozitivistii și neohermetiștii, fiecare în felul său. Or, dacă analizăm astăzi pseudo-istoriile alchimiei tradiționale adeseori conținute în tratate și, în paralel, pe cele ale Artei hermetice elaborate ulterior în spirit pozitivist și scientist³, ajungem să deslușim existența

unui spațiu paradoxal unde și unele, și celelalte par uneori să se atingă doar pentru a se elimina reciproc mai bine sau, invers, căutînd să se combată și să mărească distanța dintre ele, sfîrșesc vrînd-nevrînd prin a dezgropa o ciudată spațiere despre care ne putem întreba dacă nu reproduce – în planul exoteric al științei istorice și al cunoașterii pozitive – însuși misterul operativității alchimice și ciudata sincronizare, „pusă în Operă” de ea, dintre teorie și practică, materie și spirit. Să însemne că scena unde se provoacă și se ocărăsc de aproape patru secole Istoria cu Tradiția, științele profane cu Arta hermetică, ar putea fi scena unei *frecventări neobișnuite* prin care ar încerca să se mai facă auzită vocea acelei nebunii înțelepte: „creația de aur a înțeleptului”⁴?

Lectura textelor alchimice arată, desigur, că în ele este exclusă orice referire la o cronologie istorică oarecare, filiațiile și succesiunile nefiind luate în considerare decît sub formă de transmitere inițiativă cu valoare de naștere spirituală. Astfel, un comentator a putut să observe: „S-ar spune, cînd examinăm de aproape diferitele tratate pe care le avem de la Filosofi, că unul singur le-a scris pe toate și n-a făcut altceva decît să se repete. Mai mulți au acordat atenție acestei dovezi înfașibile de certitudine a artei lor”⁵. Invarianța aproape impersonală a conținutului doctrinal al textelor este deci prezentată – și pare în general înțeleasă de inițiați – ca dovadă de legitimitate și de validitate sau de eficacitate operatorie, singura pseudo-istoricitate constînd, în majoritatea cazurilor, în a aminti originea mitică a alchimiei⁶, a solicita patronajul lui Hermes și a continua „cronologia” Fiilor Artei: Bolos din Mendes sau Pseudo-Democrit, Maria Evreica, Synesius, Artephius, Zosimos, Geber, Morienus, Flamel, Trevisanul, L. de Saint-Didier, Fulcanelli, Canseliet... Litanică pentru spiritele critice, această înșiruire rituală se dorește în primul rînd o mărturie de fidelitate și de smerenie, urmă a unei treceri stăruitoare al cărei ideal se apropie de dorința de anonimat a marilor înțelepți. Înțelegem atunci că în opinia Adepților numai o culegere de tratate recunoscute

1. N. Lenglet-Dufresnoy, *Histoire de la Philosophie hermétique* (3 vol.), Paris, Coustelier, 1742, vol. 1, p. III.

2. *Ibid.*, p. XIII.

3. V., în special: H. Kopp, *Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit*, Heidelberg, 1886 (Hildesheim, 1962), 2 vol.; E.O. von Lippmann, *Entstehung und Ausbreitung*

der Alchemie, Berlin, 1919, 1931, Meinheim, 1954, 3 vol.; M.M. Pattison Muir, *The Story of Alchemy and the Beginnings of Chemistry*, New York, 1960; L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Sciences*, New York, 1923-1958, 8 vol.

4. A. Silesius, *Le Pèlerin chérubinique*, III, 208, p. 19.

5. Philothaume, *Explication physique de la Fable*, Paris, 1724, p. 3.

6. Cf. M. Berthelot, *Collection des anciens alchimistes grecs (CAAG)*, 3 vol., Paris, G. Steinheil, 1887, vol. 1, p. 31-32; *La Chimie au Moyen Âge (CMA)*, 3 vol., Paris, Imprimerie nationale, 1893, vol. 2, p. 238 și 3, p. 45. Traducerea din arabă în latină, de către de R. de Chester în 1144, a *Liber de compositione alchimiae* poate fi de altfel considerată începutul tradiției alchimice occidentale.

drept canonice poate constitui un soi de „istorie” a alchimiei ale cărei stratificări redundante, recurente, confirmă în felul lor, scripturar, sfidarea adresată Timpului de Opera filosofală.

Reunite mai ales în decursul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, diversele *Biblioteci ale Filosofilor chimici, Museum* sau *Theatrum chemicum* și altele⁷ se supun mai cu seamă acestei exigențe, suferind însă inevitabila influență a spiritului cartezian și mecanicist, apoi a voinței de inventariere și de elucidare enciclopediste. De altfel, în a din lucrări se deplînge tocmai această influență: „Sunt convinși că mult mai mult ne-ar plăcea să vedem tratate de filosofie după Descartes decît după Hermes. Primul este la modă și are toate farmecele noutății, în vreme ce ultimul este atît de vechi și de uitat, că numele lui abia dacă mai este cunoscut”⁸. Se înmulțesc totodată așa-numitele „Mélanges” de alchimie; mai puțin voluminoase, adesea compuse din texte prescurtate, ele vestesc evoluția „Sumelor” către bibliotecile de „curiozități” doritoare să stîrnească interesul, ba chiar să distreze un public compus din ce în ce mai mult, pare-se, din amatori și diletanți. De altfel, numeroase *Dicționare*⁹ adună principali termeni uzitați, în general însoțiți de comentarii și împănati cu numeroase citate extrase din textele cele mai faimoase. În loc de sedimentarea răbdătoare a unui vocabular deopotrivă tehnic și gnostic și uneori poetic, apare intenția de ordonare, de dezvăluire și de estetizare a unui discurs ce alunecă puțin cîte puțin spre ordinea deja întronată a „reprezentării”.

O preocupare pedagogică pentru claritate pare într-adevăr să-i anime, începînd din secolul al XVII-lea, pe cei mai mulți dintre autori și comentatori. Oficial, predomină tot relația inițiatică de la Maestru la discipol, dar de fapt intervine din ce în ce mai des, încă de la

7. R. Bacon, *Le Miroir d'Alchimie*, Paris, 1557; *Artis auriferae quam chemiam vocant*, Basel, 1572; L. Zetzner, *Theatrum chemicum*, 1602, 1613, 1622, ed. completă, 6 vol., 1659-1661; E. Ashmole, *Theatrum chemicum Britannicum*, London, 1652; N. Aubigné de la Fosse, *Bibliotheca chemica contracta*, Geneva, 1653; P. Borel, *Bibliotheca chemica seu Catalogus Librorum philosophicorum hermeticorum*, Paris, 1654; W. Salmon, *Bibliothèque des Philosophes chimiques*, Paris, 1740-1754, supl. 1753-1782; O. Borrichius, *Conspectus scriptorum chemicorum*, Havniae, 1697; J.J. Manget, *Bibliotheca chemica curiosa*, Geneva, 1702; C. Horlacher, *Bibliotheca chemica curiosa*, Frankfurt, 1707; F. Roth-Scholtz, *Deutscher Theatrum chemicum*, Nürnberg, 1728, 1730-1732.
8. M.A. Crasselame, *La Lumière sortant par soi-même des ténèbres*, Paris, Denoël, 1971, p. 32.
9. Ruland, *Lexicon alchimiae*, Frankfurt, 1612; W. Johnson, *Lexicon chymicum cum obscurorum verborum et rerum hermeticorum*, Londra, 1657; Ledoux (zis de Claves), *Dictionnaire hermétique*, Paris, 1695; W. Salmon, *Dictionnaire hermétique*, Paris, 1695; Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Paris, 1758, 1787.

începutul expunerii, o persoană exterioară fictivă ce-și arogă dreptul, uneori chiar datoria, de a descurca, lămuri, explica, pe scurt de a *dezvălui*: acesta devine cuvîntul-cheie, observabil la simpla lectură a titlului numeroaselor tratate¹⁰ dedicate adesea „persoanelor de gust”, femeilor, socotite a fi rămas cele mai bune mediatore între Natură și Artă. Unii autori oscilează totuși între o adeziune încă fără rezerve la conținuturile tradiționale pe care continuă să le expună și pe care pretind chiar să le salveze de la ridicol și calomnie și o distanță critică ce va contribui treptat la istoricizarea învățăturilor ce decurg din acestea. Alții nu șovăie să joace un soi de joc dublu între exoterism și ezoterism, ademenind cititorul prin anunțarea unei dezvăluiri nemaipomenite, pentru a-l conduce mai bine la austeră căutare a Științei hermetice¹¹. De o dezarmantă sau prefăcută simplitate, anumite raționamente pe cale de a deveni obișnuite dau dovadă mai ales de o raționalitate bucuroasă să-și exercite crescînda mulțumire de sine: fie tot ceea ce se colportează despre alchimie este fals și nu mai trebuie propagat, fie este vorba de o știință autentică pe care în acest caz avem datoria să o facem accesibilă tuturor. Dimensiunea socială a căutării filosofale căpătînd tot mai multă importanță, își face apariția un vocabular „economic”¹², conform cu spiritul timpului: omul fiind născut pentru Societate, alchimistul este și el dator să lucreze la binele public și, pentru aceasta, să ușureze cît de mult poate înțelegerea misterele hermetice, o asemenea preocupare filantropică neizbutind totuși să ascundă preocuparea rămasă dominantă: ca divulgarea acestora să nu tulbure ierarhia socială existentă! Astfel că apare strădania de a încuraja, în mod cartezian, exercitarea liberă a propriei judecăți, și vechea deviză alchimică „Citește, citește, recitește și roagă-te”¹³ tinde să devină, de exemplu: „Rămas bun, cititor studios! Citind cele de mai înainte, cheamă Duhul luminii veșnice, vorbește

10. Cf. *Le Cabinet de la Nature ouvert à toutes sortes de personnes, soit Gentils-hommes, Artisans et autres*, Paris, 1657; *Les Secrets les plus cachés de la philosophie des Anciens découverts et expliqués*, Paris, 1722; *La Nature dévoilée (Aurea Catena Homeri)*, 2 vol., Paris, 1772; Dom Pernety, *Fables égyptiennes et grecques dévoilées*, Paris, 1758.
11. Astfel, aceeași lucrare a fost publicată sub două titluri diferite: *Le Grand Œuvre dévoilé en faveur des enfants de la Lumière*, Paris, 1775, și *Le Grand Œuvre dévoilé en faveur des personnes qui ont grand besoin d'argent par celui qui l'a fait*, Paris, 1779.
12. Cf. J. Pages, *L'Économe du monde sublunaire*, Paris, 1625, p. 1: „Noi nu posedăm nimic decît în calitate de economi ai lui Dumnezeu, care este Stăpînul nostru fînciar și direct, și, pornind de la aceasta, datorăm împărțirea avutului nostru la toată lumea, care este familia”.
13. N. Flamel, *Le Livre des figures hiéroglyphiques* (sec. XIV), Paris, Denoël, 1970, p. 14.

puțin, cugetă mult și judecă drept”¹⁴. Într-un soi de program de cercetare amintind de *Discursul despre Metodă* (1637), un alchimist scrie:

Trebuie deci ca mai înainte de a întreprinde această lucrare să ne facem un model pentru natura ei și apoi să punem mîna la treabă, iar pentru aceasta Filosoful trebuie să știe trei lucruri. Mai întâi și mai întâi, ce vrea să facă. Al doilea, de ce materii are nevoie pentru ceea ce întreprinde, să cunoască puterile și neajunsurile acestora, să priceapă dacă ele au capacitatea și puterea să facă ce dorește el. Al treilea este să știe cum s-o apuce pentru ca să înfăptuiască tot ce a hotărît în gîndul său; (...) încă un lucru ce li se recomandă stăruitor este de mare trebuință, și anume să potrivească zișii Filosofi de la un capăt la altul și să-i potrivească cu cugetul și cu Natura, ca să nu se rătăcească din drumul cel bun. Le-aș mai dori și o a cincea însușire dintre toate cea mai cu temei, să nu întreprindă nicicînd această lucrare fără a i-o fi cerut și dăruit Domnului¹⁵.

Dacă cele cinci judecăți citate mai sus păstrează o urmă de preocupare chint-esențială, ordinea *priorităților* este și ea clar enunțată: metoda devine de acum înainte divinitate tutelară, îndreptînd uneori vocabularul alchimic spre cel al manufacturilor în plină expansiune: „Lumea este ca lucrarea unui meșteșugar iscusit. Părțile sale sînt îmbinate și strînse una într-alta ca zalele din lanț. Natura se află în mijloc, asemenea unei Lucrătoare care ține locul (Arhitectului), care conduce schimbările tuturor lucrurilor și, pretutindeni de față, le drege neconținut, ca Fabricantul însuși, pe cele care s-au învechit”¹⁶. Nu e deci de mirare că se constată un recul foarte net al simbolismului tradițional în favoarea alegoriei, fabulei, discursului greoi explicativ: „Cel de-al treilea (fascicul) înfățișează balaurul mîncîndu-și coada, adică mercurul filosofal înghițind aurul filosofic care îi este coada sau nașterea, căci mercurul filosofal, mistuind astfel aurul filosofic pe care l-a zămislit, înfățișează destul de naiv un animal care își înghite coada; anticii înfățișau un Saturn care-și înghițea copiii, însemnînd același lucru”¹⁷. În sfîrșit, iconografia este uneori considerată a fi o ușurare interpretativă, și nu, ca înainte, un suport pentru meditație și trezie: „Voi încerca să ușurez strădania spiritului vostru prin cîteva figuri hieroglifice, al căror limbaj mut va înfățișa ochilor voștri

14. J. D’Espagnet, *L’Œuvre secret de la Philosophie d’Hermès* (1623), Paris, Denoël, 1972, p. 198.

15. *Trois Textes alchimiques du XVII^e siècle*, prezentate de B. Husson, Paris, Librairie des Médecis, p. 83.

16. J. D’Espagnet, *op.cit.*, p. 34.

17. J. Le Tesson, *L’Œuvre du Lion Verd* (sec. XVII), Paris, Librairie de Médecis, 1978, p. 93.

arta. Înțelepții antici se foloseau de ele ca să transmită posterității știința”¹⁸. *Enciclopedia* lui d’Alembert și Diderot nu va mai avea altceva de făcut decît să înceapă recuperarea scientistă a Artei hermetice: nu e alchimia calificată acolo drept „chimia cea mai subtilă prin care se fac extraordinare operații de chimie, executînd mai repede un lucru pentru care natura, ca să-l producă, are nevoie de mai mult timp”? Adevărații alchimiști ar fi așadar aceia care „împing cercetările lor chimice în punctul cel mai înalt”, lucrînd pentru a face din Arta lor „o știință reală căreia i se pot dedica oameni chibzuiți și cinstiți”.

Edificiul tradițional era, cum se vede, destul de șubrezit pentru ca să fie ușurată nimicirea lui, cel puțin aparentă, efectuată ulterior de pozitivismul scientist. Un articol al lui Gilbert trage, într-adevăr, următoarele concluzii: „Numele acesta nu se mai aplică decît unei științe care e privită drept iluzorie și de care nu te mai poți ocupa fără a fi ridicol”¹⁹. Or, secolul al XIX-lea va întreprinde totuși – desigur pentru a valida și mai bine acest faliment – un număr de reconstituiri istorice care se doresc a fi monumentul funerar al gnozei alchimice, dezgropată în literă, dar defăimată în spiritul ei. Astfel, filosofia hermetică va deveni, fără să știe, „dovada de excelență” a unei raționalități mîndre de recente sale cuceriri. Cu toate acestea, de îndată ce devenim mai atenți, lucrurile ne apar și complexe, și tulburi. Oare pe ce „pozitivitate” a cunoașterii s-au bazat Berthelot și contemporanii săi, atunci cînd au respins Arta lui Hermes, căreia de altfel îi dezgroapă vestigiile cele mai îndepărtate?

Veriga lipsă

Lui Lavoisier (1743-1794), considerat părintele chimiei moderne, i se atribuie loviturile mortale aduse unor concepții deja puternic zdruncinate de „sceptici”, în special R. Boyle și F. Bacon²⁰.

18. *Recueil sur le Grand Œuvre* (sec. XVIII), vol. 1, p.18 (BN, Fonds français, ms. 14791).

19. „De l’Alchimie”, extras din *Dictionnaire de physique générale, théorique et appliquée*, p. 4. O judecată foarte asemănătoare, în *Dictionnaire des sciences occultes, Encyclopédie théologique* de abatele Migne, vol. 48-49, 1846: „Piatra filosofală este privită ca o himeră. Un dispreț atît de rău chibzuit, spun filosofi hermetici, este urmarea dreptei judecăți a lui Dumnezeu, care nu îngăduie ca o taină atît de scumpă să fie cunoscută de răi și de ignoranți”.

20. F. Bacon pune în special sub semnul întrebării generarea metalelor prin căldura solară, constatînd că regiunile cele mai reci sînt foarte bogate în zăcămintele, și conchide: „Cred că am dreptate să mă îndoiesc de axiomele Filosofiei”; de aceea, „cea mai mare parte a operațiilor Magiei care ne par atît de ciudate, se fac de

Gîndirea alchimică supraviețuise de bine, de rău în teoriile lui Becher (1635-1682) care crezuse că regăsește treimea Sulf – Mercur – Sare sub forma unui pămînt triplu: combustibil, mercurial și sticlos; supraviețuise deopotrivă și la chimistul Boerhaave (1688-1738) și chiar pînă în teoria flogisticului a lui Stahl (1660-1734) care, prin însăși ambiguitatea sa, se repartizează în realitate în două sisteme de reprezentare, fiindcă metalele ar fi compuse din pămînt sau var și dintr-un principiu inflamabil: faimosul flogistic. Or, dacă noțiunea de compoziție contravine noțiunii de transmutație, principiul de inflamabilitate ar putea evoca, dimpotrivă, principiul unui foc lăuntric al materiei, drag alchimistilor. De altfel, M. Berthelot notează: „Acest principiu, această nouă entitate, în care se presupunea că rezidă inflamabilitatea, amintește de elementele anticilor, pretinse lăcașuri ale solidității și lichidității. Este o concepție cumva pe dos față de mercurul filosofilor, așa cum îl concepeau alchimistii, principiu metallic prin excelență, presupus comun tuturor metalelor”²¹. Pe de altă parte, descoperirea diferitelor gaze (hidrogenul, descoperit în 1767 de către Cavendish, oxigenul în 1774 de către Priestley, bioxidul de carbon, numit mai întîi „aer fixat”, de către Black în 1783) tinde să înlocuiască noțiunea de aer, Element presupus totdeauna identic, și infirmă referirile alchimistilor la preținsele „spirite” atunci cînd vorbeau despre materiile volatile și fluide. Astfel, îl vom vedea puțin mai tîrziu pe Schopenhauer servindu-se de inconsistența recunoscută de știință a cuvîntului „spirit”, pentru a califica la rîndul său drept „tovarăș dintre cei mai îndoielnici” un termen „introdus în vocabularul nostru de alchimie” și folosit cu plăcere de idealismul german²². A dovedi existența corpurilor simple cum a făcut-o Lavoisier nu mai e de-ajuns totuși pentru a dărîma vechea concepție alchimică, de îndată ce se precizează că acestea nu sînt decît niște elemente care nu se mai pot descompune, adică „ultima limită experimentală”²³ atinsă de un anumit tip de analiză. Lavoisier a fost totuși limpede:

Nu că n-am putea da asigurarea că aceste corpuri, pe care le considerăm simple, n-ar fi și ele compuse din două, ba chiar din mai multe principii, dar, fiindcă aceste principii nu se separă niciodată sau mai

obicei prin înșelăciune” (*Histoire naturelle*, urmată de *Atlas nouveau* [1631], pp. 2-3 și 410). La rîndul său, R. Boyle respinge teoria alchimică a celor trei Principii (Sulf, Mercur, Sare) și le califică drept „paradoxuri antichimice” (*The Sceptical Chymist*, 1662, p. 370).

21. *La Révolution chimique*, Lavoisier, Paris, Alcan, 1890, p. 33.

22. *Essai sur le libre arbitre*, Paris, Alcan, 1925, p. 173.

23. M. Berthelot, *La Révolution chimique*, Lavoisier, p. 146.

degrabă fiindcă noi nu avem nici un mijloc de a le separa, ele se comportă pentru noi ca niște corpuri simple”²⁴.

Așadar, pe de o parte este lăsat cîmp liber pentru orice nou experiment care să poată împinge mai departe procesul de descompunere a materiei și să facă însăși noțiunea de „simplitate” tot mai subtilă. Dar înainte de toate, înlocuind „dizolvarea” filosofală prin descompunere și transmutarea prin transformare²⁵, Lavoisier proceda la o schimbare de limbaj și de teren de o asemenea anvergură, încît era vorba mai puțin de o respingere, cît de o *transplantare a problemei*, evacuată în termenii în care încercaseră alchimistii s-o așeze. De altfel, M. Berthelot recunoaște că, lăsînd deschise perspectivele metafizice suscitade de concepția alchimică despre Elemente și Principii, teoria corpurilor simple se înfățișează ca fiind „mai modestă și mai solidă”²⁶. Un asemenea act de modestie intelectuală ar fi putut duce pe de o parte la recunoașterea și confirmarea ireductibilei și poate semnificativei diferențe de planuri de experiență și de reflecție dintre chimie și alchimie, iar pe de altă parte la stimularea cercetării îndreptate spre o mai bună înțelegere a specificului *operativității filosofale*. Într-adevăr, oricît de abstractă și de confuză ar fi putut părea în termeni operatorii (cei ai chimiei), concepția despre Elemente și Principii trebuia desigur să fie gîndită în primul rînd în registrul *operativ* care îi este propriu și despre care nimic nu spune că ar fi complet lipsit de eficacitate operatorie, „rezoluția” alchimică (dizolvarea materiei în Apă mercurială) sugerînd tocmai o posibilă trecere de la operatoriu la operativ și putînd lăsa să se prevestească reversibilitatea operației, desemnată de altfel de alchimisti drept „întoarcerea în Pămînt”.

Dar, fiind, desigur, prea preocupat cu lichidarea oricărei moșteniri metafizice, pozitivismul nu era de fel receptiv la o astfel de explorare și, accentuînd un clivaj simplificator între alchimie și chimie, a contribuit la acreditarea tezei univoce și istoriciste după care alchimia era străbuna chimiei. Teză prea cunoscută ca să ne mai oprim asupra ei, care în plus se sprijină pe o confuzie între alchimie și spagyrie, dar care, cu toate acestea, pare să fi fost unanimă în epocă în mediile

24. *Traité élémentaire de chimie* (1789), Paris, Gauthier-Villars, 1937, p. xxxi (discurs preliminar).

25. „Nimic nu se creează, nici în operațiile artei, nici în cele ale naturii și putem stabili ca principiu că, în orice operație, există o cantitate egală de materie înainte și după operație” (citad de M. Perrot, *L'Homme et la Métamorphose*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 234).

26. M. Berthelot, *ibid.*, p. 146.

savante: M. Berthelot evocă „aceste prime cercetări din care a ieșit știința noastră actuală”²⁷; F. Hoefer notează că această Artă presupusă sacră „nu era altceva decât chimie experimentală, învăluită în simboluri și dogme religioase”²⁸, iar L. Figuier, enumerând descoperirile utile pe care știința modernă le datorează alchimiei, spune că nu poate „să nu închine un gând plin de simpatie memoriei acestor amanți platonici ai miraculosului”²⁹. Tonul este dat: recunoștință condescendentă și indulgentă compătimire, amestecate totuși cu iritare față de „dogmatismul orgolios” și „zadarnicele speculații ale artei hermetice”³⁰ sau „păsăreasca divină atribuită lui Hermes” (M. Deherrypon). Raționamentul cel mai obișnuit afișează un simplism jalnic: despuat de falsa sa strălucire mistică, mesajul alchimiștilor n-ar putea să-l lase indiferent pe omul de bine (*l'honnête homme*) al vremii, conștient de ceea ce datorează știința „speranțelor lor himerice” și „închipuirilor lor nedeslușite” (M. Berthelot). Astfel că, tot așa cum chimia se dovedește în stare să redea corpurile „simplității” lor presupus ultime, cercetătorul se va îndeletnici cu „curățarea” textelor, adeseori „complicate prin născociri mistice”³¹, pentru a le reda un soi de puritate pragmatică. Este o curățare mentală, se înțelege, însoțită uneori de tăieturi nefericite, atunci când un text pare prea de neînțeles sau chiar delirant³². Astfel că restituirea, proclamată în numele umanismului integral, este însoțită de prescripții profilactice la adresa „surplusurilor” mistice inutile sau stingheritoare. Argumentul cel mai des folosit pentru a justifica interesul pentru speculații al acestor „nefericiți rătăcitori în beznă”³³ este într-adevăr de un umanism edificator:

Nu trebuie să uităm niciodată că șirul erorilor, al aberațiilor, ba chiar al absurdităților pe care și le-a îngăduit omul e o parte esențială a istoriei spiritului uman, iar scriitorul care ar trece-o sub tăcere, povestitor infidel al realului, ar fi, față de cititorii săi, raportorul părțitor al unei cauze care, fiind incomplet prezentată, ar avea drept țintă eroarea și nu adevărul³⁴.

27. CAAG, I, p. 4.

28. *Histoire de la chimie*, Paris, F. Didot, 1842-1843, p. 104.

29. *L'Alchimie et les alchimistes*, Paris, Hachette, 1860; reed. R. Alleau, Paris, Retz, 1970, p. 16; păreri foarte asemănătoare la Ch. Olliffe, *Les Alchi mistes d'autrefois*, Paris, Baudry, 1842, p. 1 și M. Deherrypon, *Les Merveilles de la chimie*, Paris, Hachette, 1872, p. 27.

30. F. Hoefer, *op.cit.*, p. 36 și 365.

31. M. Berthelot, CAAG, I, p. 21.

32. Astfel, M. Berthelot a renunțat la traducerea textelor (CAAG, I, p. 212, §§ 2-3-4), stabilind o comparație între anumite diviziuni ale materiei alchimice și treptele scării muzicale.

33. M. Deherrypon, *op.cit.*, p. 17.

34. E. Chevreul, *Journal des Savants*, „Du traité alchimique d'Artéfius...”, decembrie 1867, p. 767.

Poziția lui M. Berthelot apare mai nuanțată fiindcă, afirmând împreună cu contemporanii săi că „nimic din ceea ce ține de istoria dezvoltării spiritului uman nu este indiferent”³⁵, el dovedește de asemenea că este preocupat de restabilirea anumitor continuități, precum și a anumitor filiații dintre domenii disjuncte ale activității umane. Astfel, ajunge să creadă că alchimia ar fi constituit „o tranziție necesară între vechea stare de spirit, înclinată către magie și practici teurgice, și spiritul actual, absolut pozitiv, dar care, chiar în zilele noastre, pare mult prea dur pentru mulți dintre contemporanii noștri”³⁶. Dar Berthelot merge și mai departe, cu o vădită și mișcătoare nostalgie: „Lumea de azi este lipsită de taine: concepția rațională pretinde că lămurește și că înțelege totul; ea se străduiește să ofere o explicație pozitivă și logică pentru toate lucrurile, întinzându-și determinismul fatal pînă la lumea morală”³⁷. S-ar părea deci că preocuparea rațională de coerență istorică și intelectuală se amestecă cu unele motivații mai evazive despre care rămîne de aflat dacă sînt numai rămășițe nostalgice ale unei iraționalități pe cale de a fi definitiv depășită sau dacă dovedesc o carență (morală? spirituală?) imputabilă indirect tocmai pozitivității științei și față de care alchimia ar putea juca mai departe, chiar în sînul cercetărilor istorice, un rol *mediator* mai important decît cel, doar compensator, de „rezervă” a miraculosului. Astfel că nu este lipsit de interes să reconsiderăm diferitele straturi ale demersului lui M. Berthelot.

Mai întîi, la nivelul unei arheologii încă primare, se recunoaște că alchimia prezintă interes pentru savanții „preocupați să înțeleagă originea și filiația ideilor și a cuvintelor pe care le mînuiesc neîncetat”³⁸. Dar procedînd așa, cunoașterea distanțată și rațională a Artei hermetice permite și umplerea anumitor lacune cronologice din istoria ideilor: astfel, Berthelot a fost unul dintre primii care au descoperit importanța alchimiei arabe, o verigă, care pînă atunci lipsise, între alchimia greacă și învățătura ce reapare în Occidentul latin în secolul al XII-lea. Or, fără a formula vreo ipoteză – difuzionistă sau arhetipologică – asupra pregnanței paradigmei hermetice, Berthelot întrevide totuși aici permanența, ba chiar universalitatea, unei teorii și a unei practici cărora, evident, nu-i vine să le acorde statutul de gîndire: „Aș vrea să încerc să pătrund taina originilor alchimiei și să

35. CMA, I, p. 230; cf. și F. Jollivet-Castelot, *La Science alchimique*, Paris, Chacornac, 1904, p. 2: „Nici o cercetare nu e zadarnică, nici o erudiție nu e inutilă, nici o carte, nici o doctrină, nici o ipoteză nu sînt indiferente, căci fiecare efort reprezintă un crîmpei din uriașa lucrare săvîrșită de omenire”.

36. *Les origines de l'Alchimie*, Paris, G. Steinheil, 1885, Prefață, p. vii.

37. *Ibid.*, p. v.

38. *Ibid.*, p. viii.

arăt prin ce este ea legată deopotrivă de procedeele industriale ale vechilor egipteni, de teoriile speculative ale filosofilor greci și de revelațiile mistice ale alexandrinilor și gnosticilor”³⁹. În sfârșit, cercul pare să se închidă prin recunoașterea unei anumite înrudiri (dar de ce natură?) atunci când Berthelot constată că savanții alexandrini „încercaseră să facă din ea o știință veritabilă, pe care să o cuprindă în sistemul general al cunoștințelor vremii lor”⁴⁰. Ce altceva face de fapt și savantul Berthelot cu „adevărata” știință (chimia), căreia, reinserind-o în uriașa rețea a științei omenești urzite încă din Antichitate, îi dă o strălucire și mai mare? Desigur, unitatea inteligibilă pe care o caută cunoașterea istorică și științifică nu este unitatea cvasiorganică și transformatoare urmărită de Arta hermetică. Dar se vede totuși limpede *dorința de unitate*, care „lucrează” opera lui Berthelot în două direcții opuse: cea a unei închideri a cunoașterii în sine însăși care, mai devreme sau mai târziu va face ca descoperirile științei moderne să se întâlnească cu intuițiile alchimice și cea a unui *hiat* iremediabil și poate salutar între cunoașterea pozitivă și „gnostică”. Și, desigur, mai mult din pricina acestei tensiuni interne decât din pricina certitudinilor sale asimilatoare sau a respingerilor purificatoare opera lui Berthelot rămâne într-o relație de simpatie încă vie cu spiritul alchimiei.

Cea dintâi mișcare a sa este, desigur, una de asimilare, de integrare, în folosul științei moderne, se înțelege: nu se consideră oare că descoperirile lui Lavoisier ar permite împăcarea concepției atomiste a lui Lucrețiu cu „Știința Cumpănirii” a lui Djâbir, ale cărui tratate le traduce Berthelot⁴¹? Presimțită odinioară sub denumirea de „Piatră filosofală”, chimia minerală nu e oare destinată să-și amestece certitudinile acumulate rațional cu cele ale chimiei minerale, desemnată mai întâi de antici drept Elixir de viață lungă⁴²? Dacă există o trăsătură caracteristică a spiritului pozitivist, atunci ea este tocmai cea care moștenește optimismului cartezian în materie de cunoaștere: obligatoriu progresistă pentru că se vrea metodic progresivă, unificatoare, prospectivă. Și ar fi prea ușor de demonstrat astăzi pe ce neînțelegeri se sprijinea acea dublă anticipare a unității dacă această demistificare n-ar face să crească distanța dintre știința ideală și cea pozitivă, distanță analizată deja de Berthelot însuși și, în același timp, să se înțeleagă mai bine rolul de „știință intermediară”⁴³ jucat de alchimie. Reflecția ulterioară va arăta mai precis că „invariabilitatea

39. *Ibid.*, p. 2.

40. *Ibid.*, p. 246.

41. *La Révolution chimique, Lavoisier*, p. 28 și CMA, III, pp. 126-236 (*Le Livre des Balances*, pp. 139-162).

42. *Science et Philosophie*, Paris, Calman-Levy, 1886, p. 69.

43. *Les Origines de l'Alchimie*, p. VII.

greutății elementelor actuale” de care se servește Lavoisier pentru a distruge vechiul vis al transmutației nu are de fapt prea mult de a face cu „ponderațiile” filosofale, de la bun început oculte de chimie în favoarea stabilităților ponderale, observabile la nivel experimental comun, acolo unde alchimiștii, măbind dimpotrivă diferența dintre extreme, căutau un echilibru subtil între *ușurarea* prin eliminarea „zgurilor” materiei lor și *densificarea* prin „sporirea” virtuții proprii oricărei materii tratate alchimic. Așa încît, și desigur fiindcă nu a perceput caracterul deopotrivă transferențial și ponderator al operațiunii filosofale, M. Berthelot deplasează enigma alchimiei către dificultățile de „sinteză” întîlnite uneori în chimia organică, „ca și cum ceva vital ar dăinui pînă la capăt în principiile organice și le-ar pune acea pecete originară, care dă acestor corpuri un aer de familie după care pot fi imediat recunoscute”⁴⁴. Oricum, chiar progresele chimiei minerale și descoperirea corpurilor simple îi par a deschide drumul (mai apoi confirmat) spre fabricarea experimentală a „compusilor organici”, preludiu la înțelegerea „metamorfozelor chimice pe care le suferă materia înăuntrul ființelor vii”⁴⁵. Dar de ce să ne oprim la mijlocul drumului și să nu ne gîndim că se va putea desluși în curînd în laborator „sensul și jocul forțelor veșnice și imuabile care domnesc în natură asupra metamorfozelor materiei”⁴⁶? De ce, într-adevăr, dacă nu tocmai fiindcă, exact în momentul cînd știința ar crede că s-a apropiat cel mai mult de enigma filosofală, ea n-ar face decît să maimuțărească modalitățile acesteia, în planul operatoriu din care ar renunța astfel să se mai desprindă.

Într-o privință, trebuie deci să-i fim recunoscători lui Berthelot și pozitivismului că au rezistat ispitei de a face din alchimie o „iraționalitate” legată de vitalitate, adică o fundătură pentru gîndire, și că, de bine, de rău, au căutat „sensul” ei de partea unei raționalități pe cale de a se constitui. Dar oare era suficient pentru a menține vie și aporia filosofală despre care, de altfel, nimic nu spune că ar fi *materia prima* obligatorie de la care trebuie să pornească orice știință? Oricum ar fi, impasul în care intră Berthelot ține de faptul că extrapolarea amplificatoare efectiv capabilă de a stimula o cercetare pretinzînd o verificare operatorie atît de pertinentă uneori, încît poate apărea drept redescoperire a... Pietrei filosofale! nu are nimic de a face cu echivoca și primejdioasa *contaminare a raționalității de către vitalitate* pornind de la care alchimiștii puneau „în Operă” o operativitate erijată, încet-încet, în instrument de vindecare și

44. *Science et philosophie*, p. 47.

45. *Ibid.*, p. 269.

46. *Ibid.*, p. 274.

de salvare. În acest sens, dialogul știință/alchimie, istorie/tradiție, început din secolul al XIX-lea pe niște baze care au rămas în esență neschimbate pînă astăzi, în ciuda progreselor științifice realizate în plan operatoriu, continuă să rămînă doar o îndeletnicire plăcută pentru oameni inteligenți din cercuri distinse. Or, dacă aceste baze permit să fie perceput atît interesul euristic, cît și limitele diferenței întrevăzute de Berthelot și contemporanii săi între știința pozitivă și cea ideală, pot ele oare să explice rolul în același timp perturbator și integrator jucat de alchimie în constituirea oricărei cunoașteri autentic „gnostice”?

Raportate la demersul lui Kant (pe care Berthelot îl citează adesea) sau la încăpăținarea cu care Schopenhauer a căutat să impună recunoașterea unei „nevoi metafizice a omenirii”⁴⁷ străină și superioară „principiului rațiunii suficiente”, judecățile lui Berthelot nu sînt lipsite de naivitate. Totuși, formulată de un savant în contextul pozitivist ambiant, această simplă întrebare putea să apară ca o provocare: „Trebuie oare să socotim deșartă orice curiozitate ce se întinde dincolo de relațiile nemijlocite dintre fenomene?”⁴⁸. Dacă știința pozitivă e în stare să descopere în fiecare zi noi verigi de legătură între fenomenele observabile, poate ea prin aceasta să domolească nevoia *vitală* a spiritului uman ce aspiră să lege finitul cu infinitul? Tocmai acesta ar fi rolul oricărei „științe ideale”, ce furnizează științei pozitive elanul și motivația, dar primește de la ea rigoarea și limitarea. De altfel, dacă reprezentările despre lume construite pornind de la imagini și motivații ideale au puține șanse să atingă vreodată perfecțiunea, este probabil că o adecvare prea desăvîrșită a realului la ideal ar azvîrli omenirea într-o încurcătură la fel de mare... Nu ne este deci totdeauna clar dacă alchimia în opinia lui Berthelot reprezintă o știință ideală dinamizînd știința pozitivă sau o încercare de sinteză între cele două tipuri de științe: ca „știință mixtă” fiind „semi-raționalistă și semi-mistică”⁴⁹, continuă ea oare să joace rolul mediator care în numărare rînduri a fost expresia geniului ei propriu în decursul istoriei? Dacă există o îndoială asupra acestui punct, ea este împărtășită de mulți savanți ai timpului. Într-adevăr, fie că se pune problema de a constata un decalaj salutar și creator între ideal și realitatea pentru care motorul și exemplul preferat ar fi fost „nebunia” alchimică⁵⁰, fie că e oportun să se ia act de necesarul

47. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, pp. 851-884.

48. *Science et philosophie*, p. 18.

49. *Les Origines de l'Alchimie*, p. VII.

50. M. Deherrypon, *op.cit.*, pp. 15-16. Cf. și F. Jollivet-Castelot, *La Science alchimique*, p. 21: „Acești coloniști din avangardă sînt indispensabili. Pămîntul pe care l-au cucerit, sălbatic, mărăcinos, nesănătos, vin alții să-l destelenească, să-l are, să-l semene”.

dezechilibru dintre spirit și materie permițînd păstrarea nevoii de aer din care se hrănește orice flacără înnoitoare⁵¹, fie că se cuvine să nu punem întrebări asupra unei anume „lipse de legătură” dintre teoria și practica alchimică⁵², majoritatea spiritelor raționaliste preocupate totuși de alchimie au întrezărit aici o ambiguitate bogată în înțelesuri, pe care regretăm că nu au examinat-o mai adînc, interpretînd cel mai adesea această distanță ca pe un deficit, apoi ca pe o reinnoire inventivă; ei au fost rareori conștienți că se află confrunțați cu un *alt tip de legătură*, a cărei înțelegere ar fi necesitat, e drept, un alt mod de abordare a realității filosofale, adică adoptarea unei hermenutici cvasifenomenologice, pe care totuși F. Hoefer a întrezărit-o:

Dacă vrem să-i judecăm drept pe cei ce au mers înaintea noastră pe aceeași cale, trebuie să ne situăm în punctul lor de vedere și să ne ferim de a-i osîndi examinîndu-i prin prisma deformantă a cunoștințelor noastre actuale. Cu acest principiu trebuie abordată istoria științelor, ca de altfel toată istoria neamului omenesc⁵³.

Pămînt al reveriei sau arie sacrificială?

În această privință – și oricît de importantă ar fi fost contribuția sa la reînscriserea imaginarului alchimic în cultura contemporană –, primele cugetări ale lui G. Bachelard asupra Marii Opere, integrate într-o epistemologie a științelor fizice și chimice, dublată de o psihanaliză a cunoașterii obiective, ar fi putut oare să scape de un anume reducționism scientist? De n-ar fi o anume tandrețe rău înăbușită pentru imagini, perceptibilă în aceste lucrări purificatoare⁵⁴, am fi ispitiți să credem că, și aici, lucrarea de decantare alchimică redusă la statutul de reverie este folosită doar ca termen de contrast disuasiv, pentru a pune și mai bine în valoare singura și veritabila epurare, realizată de o raționalitate dualistă și eroică demascînd „alchimistul ascuns în spatele inginerului”⁵⁵, urmărind nemilos „dîrele de alchimie care mai străbat încă spiritele tinere” și silindu-se să învingă „rezistența psihologică a obstacolului alchimic”⁵⁶ oriunde îl întîlnește; adică, pe

51. F. Hoefer, *op.cit.*, p. 321.

52. E. Chevreul, „Histoire de la chimie...”, *Journal des savants*, ianuarie 1868, p. 295.

53. *Ibid.*, p. 231. Vezi și H.S. Redgrove, *Alchemy: ancient and modern*, p. 7: „Dacă vrem să înțelegem vreodată cu exactitate semnificația alchimiei, trebuie să considerăm acest subiect din punctul de vedere al alchimistilor”.

54. *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949 și *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1967.

55. *La Psychanalyse...*, p. 14.

56. *La Formation...*, pp. 54, 47.

scurt, războindu-se fără cruțare cu „amenințarea surdă a acestei idolatrii”⁵⁷: idolatria tuturor „valorizărilor primitive” ce cresc și se înmulțesc pe acest *pământ al visului* deosebit de bogat care se consideră că a fost alchimia. Vechea neîncredere platoniciană față de „sensibil” este expulzată aici în numele științei, reorchestrată de vigilența analitică față de „proiecțiile” inconștiente. Astfel că valorizările și încărcăturile afective în care Bachelard se va strădui mai târziu să deslușească o polisemie constitutivă a imaginii sînt acum respinse cu hotărîrea unui Ulise rezistînd la cîntecul ademenitor al Sirenelor. Dar, inspirat de un asemenea ideal și de asemenea mentori, cum ar fi putut Bachelard să nu elogieze un drastic dualism străin spiritului alchimiei, despre care pe atunci nu bănuia că ar putea fi altceva decît o rămășiță animistă? Or, dacă Bachelard a recuperat mai târziu imaginile considerate înainte simple reziduri și a făcut din ele *materia prima* a meditației sale asupra Elementelor, oare i-a acordat el totuși Operei filosofale alt credit decît pe acela de a fi, uneori, suport de reverie? Reverie mișcătoare sau grandioasă, după caz, dar fără priză asupra unui real validat numai și numai de instrumentele inteligenței discursive sau uneori transfigurat pentru scurtă vreme de poezie. Dacă totul ne îndeamnă să credem că reorientarea traiectului epistemologic al lui Bachelard către poetica Elementelor poartă urma și mărturia unei influențe exercitate de dialectica alchimică a contrariilor ridicate la rangul de contradictorii; e greu totuși să mergem pînă la a conchide că cei doi versanți ai operei sale ar fi alcătuit în cele din urmă porticul Operei⁵⁸, prin care ar fi împreunate fără a se confunda dragostea și cunoașterea, obiectivitatea și subiectivitatea, realul și imaginarul. Fiindcă, dacă alchimia îndeamnă la depășirea alternativei materialism/spiritualism, nu e oare tocmai prin faptul că ea înseamnă în primul rînd incitare la o „practică” deopotrivă operatorie și operativă, care nu ar ignora nici distanța critică cu efecte epuratoare, nici exaltarea „poetică” și „mistică”, ci ar restabili între ele un tip de legătură orientată, numită transmutație și care pentru orice dualism reprezintă o aporie de nedepășit? În această privință, oricît de timid ar fi rămas, demersul lui Bachelard, urmărind să pună măcar față-n față conceptul și imaginea, ar putea prea bine ca, fără să știe, să întilnească o tradiție mai veche, pregnantă în alchimie prin intermediul dialecticii erotice și sacrificiale Sulf/Mercur, și pe care am putea-o desemna aici drept tradiția *îndoitei jertfe*:

57. *La Psychanalyse...*, p. 13.

58. Cf. G. Durand, „Science et conscience dans l'œuvre de G. Bachelard”, *L'Âme tigrée*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, pp. 13-39.

Cuvintele sînt urmele sonore ale imaginilor și imaginile sînt plasele vizibile ale semnificațiilor. Imaginile se ivesc din semnificație, dar cînd un om se lasă prins de imagini, atunci acelea nu sînt imagini bune. Cuvintele se nasc din imagini, dar cînd un om se lasă prins de cuvinte, atunci acelea nu sînt cuvintele cele bune. Astfel, nu putem înțelege sensul decît atunci cînd uităm imaginile și numai cînd uităm cuvintele putem percepe imaginile. Condiția pentru înțelegerea sensului este sacrificarea imaginii, condiția pentru înțelegerea imaginilor este sacrificarea cuvintelor⁵⁹.

O asemenea practică n-ar fi, la rîndul ei, decît vorbă goală dacă n-ar avea meritul de a atrage atenția în primul rînd asupra ariei sacrificiale; logica alchimică vrea în plus ca descoperirea ariei *sacrificiale* să se facă în același timp cu jertfa; formularea cea mai exoterică a acestei arii este aici ca un posibil dialog între istorie și tradiție, științe și alchimie, orice abordare unilateral reducătoare a Artei hermetice înăbușind negreșit acest dialog. Cealaltă problemă – dezbătută de-a lungul întregului parcurs – este de a ști dacă acest spațiu desprins, ocrotit prin această îndoită jertfă și pe care alchimistii l-au numit Apă/Vas de transmutație, nu e decît retrogradare în împărăția căldică a imaginilor ale căror „absurdități coerente” împing pînă la desfrîu „curiozitatea omogenă”⁶⁰ stigmatizată de Bachelard, dar din fericire combătută de toate formele de „pluralism coerent”. Ca și cum numai onirismul ar avea îndoielnicul privilegiu al omogenității, iar pe lîngă primejdiile acesteia eterogenitatea ar apărea ca un panaceu! La orice nivel sau plan de reflecție am aborda-o, miza practicii filosofale pare totuși a se afla aici: coerența pusă astfel în scenă în mod deliberat teatral, enunțată și glorificată prin imagini luxoase, ține oare de un onirism cu atît mai primejdios, cu cît ar fi fost transfigurat poetic? Sau închiderea în Oul filosofal nu este de fapt decît o imagine pentru a *desemna locul* unde se întreprinde căutarea acestei arii de sacrificiu și de joc? Or, este extrem de important să se stabilească dacă alchimia caționează o fugă în imaginar rebotezată transmutație sau dacă ceea ce se numește, de astă dată la propriu, „punerea în Operă”, se poate dovedi formularea filosofală a unui soi de „raționalizare” ce nu s-ar mulțumi să fie deschisă, complexă, contradictorie... nici să maimuțarească jocul mișcător al metamorfozelor vitale, ci, aidoma Focului tainic al Înteleptilor, ar asigura o circulație neîncetată între fermentii cei mai

59. Text de Wang Bi (226-249), comentator al *Daode jing* și al *Yijing*, trad. Ph. Lavastine, *Almanach surréaliste du demi-siècle*, Paris, Ed. Du Sagittaire, 1950, pp. 14-15.

60. *La Formation de l'esprit scientifique*, pp. 88, 185.

turbulenți purtați de viață și scînteile cele mai pure ale *supraviețuirii* căutate de spirit. Mai mult decît orice practică sacrificială, alchimia ar putea în acest caz să-l facă pe om să se desprindă din capcanele pe care i le întind, cu egală putere de convingere, materia și spiritul. Trebuie deci să le fim recunoscători lui E.A. Hitchcock și mai ales lui M.A. Atwood⁶¹ pentru că – în ciuda unor noi echivocuri ale demersului lor – ei au redeschis un cîmp de gîndire blocat de monopolul interpretativ scientist cu care totuși au fost contemporani. E.A. Hitchcock a precizat el însuși astfel sensul demersului său și mai ales ceea ce constituia din punctul său de vedere „adevăratul subiect” al întreprinderii alchimice:

Alchimiștii autentici nu căutau bogăția materială sau onorurile. Obiectul adevărat al căutării lor era perfecționarea sau ameliorarea omului. Conform acestei teorii, o asemenea perfecțiune rezidă într-o anume unitate, un sens viu al unității omului cu natura divină, a cărei împlinire nu poate fi mai bine comparată cu nimic decît cu experiența cunoscută în religie drept Nașterea din Nou. Perfecțiunea dorită sau unitatea este o stare a sufletului, o condiție a Ființei și nu o condiție a Cunoașterii. Această condiție a Ființei este o dezvoltare a naturii interioare a omului, rezultatul unui proces prin care ceea ce este diabolic în firea noastră este izgonit și suprimat, sub numele de prisoselnic, iar ceea ce este bun este redat astfel unei activități libere. Cum acest rezultat este foarte greu accesibil omului natural lăsat în seama lui însuși și cere ajutorul Puterii divine, el este numit dar al lui Dumnezeu⁶².

Diametral opusă punctului de vedere scientist, interpretarea lui Hitchcock nu ține seama de nici o lucrare operatorie sau mai degrabă nu vede în practica de laborator decît expresia simbolică a unui proces de realizare spirituală. Prin aceasta, întreaga originalitate a demersului alchimic este din nou ștearsă, redusă la un singur plan de eficacitate și în plus integrată în ceea ce foarte global se numește „renaștere inițiativă”⁶³. Ceea ce i se restituie, pe de o parte, alchimiei i se ia înapoi pe de altă parte. Din acest punct de vedere, și chiar dacă ajunge la concluzii asemănătoare,

61. E.A. Hitchcock a publicat mai întîi o plachetă (cu difuzare privată) sub titlul „Remarks upon alchemists, and the supposed object of their pursuit, showing that the philosopher's stone is a mere symbol, signifying something which could not be” (1875); apoi o lucrare mai importantă: *Remarks upon Alchemy and the Alchemists*, Boston (1857). La rîndul său, M. Atwood publica *A Suggestive Inquiry into the Hermetic Mystery*, with a dissertation on the more celebrated of the alchemical philosophers being an attempt towards the rediscovery of the ancient experiment of Nature (anonim în 1850, apoi Belfast, W. Tait, Londra, J.M. Watkins, 1918).

62. E.A. Hitchcock, *op.cit.*, p. 100.

63. Cf. M. Eliade, „Alchimie et initiation”, *Forgerons et Alchimistes*, pp. 119-129.

gîndirea lui M.A. Atwood este mai nuanțată și reprezintă prima și singura tentativă întreprinsă de-a lungul secolului al XIX-lea de a reconstitui tradiția hermetică în continuitatea și coerența ei și de a o confrunța cu tradițiile filosofiei occidentale. Deosebind cu grijă punctele de vedere exoteric și ezoteric, ea se străduiește să redea fiecăruia propria sa legitimitate: numai perspectiva exoterică poate furniza material atît pentru istoriile alchimiei cît și pentru integrarea Artei lui Hermes în istoria științelor chimice sau în istoria raționalității occidentale. Dar, dimpotrivă, sînt incompetenți cei care declară de la bun început, în numele aceleiași raționalități, perspectiva ezoterică drept demodată sau lipsită de sens. Făcînd bilanțul filosofiei timpului său după Kant și empirism – din păcate excluzînd idealismul german – M.A. Atwood ajunge la concluzia că vechea noțiune de Înțelepciune a fost părăsită în favoarea unei teorii a cunoașterii ieșite din științele experimentale și urmărind ameliorarea numai a condițiilor materiale de existență: „Noțiunea de mister este mai odioasă decît toate pentru gustul modern”⁶⁴. Dar, cunoașterea experimentală fiind totdeauna relativă – deși punctual eficace –, cum se poate evita criza Rațiunii care nu va întîrzia să decurgă din aceasta, fie că știința experimentală se va distruge singură sub forma unui pozitivism mărginit, fie că limitele neîncetat lărgite ale cunoașterii vor favoriza o descurajare de tip sceptic⁶⁵? Astfel, cercetările cele mai erudite, îndreptate de pildă asupra originilor alchimiei, sînt menite să ocolească esențialul dacă nu favorizează *reaproprierea*, de către cel care o dorește, a datelor sapiențiale tradiționale: „Omul era întregul laborator”⁶⁶, amintește M.A. Atwood. Conversia spirituală la care invită misterul hermetic prin mijloacele sale proprii se află și ea întreagă în această *metanoia*, cunoscută de un filosof grec ca Platon și evocată în repetate rînduri de alchimiștii greci. Fără a întreprinde analizele amănunțite pe care le-ar fi meritat „subiectul Artei”, M.A. Atwood insistă totuși, pe drept cuvînt, asupra importanței Vasului de transmutație, adevăratul secret al Magisteriului și nu cauza reușitei acestuia. Este o distincție importantă, într-adevăr, căci misterul hermetic nu-și propune să ajungă pînă la o cauză identificabilă (și de cele mai multe ori identificată cu Dumnezeuul teologilor) sau menită să rămînă de neatins și de nenumit (regresie la infinit, teologie negativă), ci să facă din om receptaculul activ al unei „operații”, care, inversînd mereu relațiile de cauză și de efect, de conținător

64. *A Suggestive Inquiry...*, Prefață, p. vi.

65. *Ibid.*, p. 165.

66. *Ibid.*, pp. 180, 542.

și de conținut, îl eliberează de entropia temporală⁶⁷. Aceasta ar însemna că înscrierea omului în ordinea cosmică grație Artei alchimice nu ar trebui confundată cu supunerea față de determinismul care guvernează și această ordine, căruia științele exacte se străduiesc în mod cât se poate de legitim să-i cunoască legile. Așa că M.A. Atwood își îngăduie pe de o parte să conchidă: „Piatra nu este nimic altceva decât pura realitate eterică a Naturii, izolată prin mijloace artificiale, purificată și concretizată prin concentrarea și multiplicarea propriei sale lumini”⁶⁸. Dar, pe alt plan, confruntată cu experiențele lui Mesmer de la care unii se așteaptă să contribuie la a *demonstra* fie dispariția oricărui mister, fie deplina identitate de vedere dintre științe și tradiție, M.A. Atwood se împotrivește: „Cele mai bune rezultate ale mesmerismului, dacă le confruntăm cu cele ale anticei Arte sacre, se dovedesc, prin comparație, simple bagatele; (...) ce are de a face mesmerismul cu astfel de realități? Ce înțelepciune dezvoltă el?”⁶⁹. Aceasta este, desigur, una din cele mai profunde intuiții din lucrare: dacă formularea unei realități spirituale este totdeauna posibilă și chiar credibilă în limbajul și sistemul de reprezentări al unei epoci și culturi, singura dovadă adevărată a acestei înscrieri este *transformarea operată în om* de cunoaștere sau de revelație. Făcînd din „materie” suportul, complicele și în cele din urmă destinatarul ultim al transformării, alchimia este amenințată mai mult decât orice altă practică spirituală de închiderea spațiului mediator de transmutație. Or, pentru că și-a îndreptat toată atenția asupra acestui „loc” (Vas), pentru că a schițat o analiză a crizei Rațiunii care urma să zdruncine secolul XX și nu a cedat ispitei de a căuta în cunoașterea pozitivă girul dorinței de transformare pe care o simte omul, M.A. Atwood ar merita, fără îndoială, ca lucrarea ei să nu fie redusă la reabilitarea unei alchimii așa-zis „mistice”.

Așa cel puțin o vor citi numeroși comentatori, îndeosebi A.E. Waite⁷⁰, care va inventa termenul *alchemystical* presupus a reda mai bine dubla natură a Artei alchimice: „Doctrina hermetică a

67. Astfel, M. Eliade a arătat că paralela yoga – alchimie se sprijină mai ales pe posibilitatea, pusă în operă de yoghin, de a face din propriul corp un „vas” care îl leagă de Cosmos și îl ajută, în același timp, să se elibereze de Cosmos: „La Conception de la liberté dans la pensée indienne”, *Cahier de l'Herne M. Eliade*, Paris, Ed. de l'Herne, 1978, p. 170; *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 111, 115.

68. *A Suggestive Inquiry...*, p. 36.

69. *Ibid.*, p. 72.

70. *Lives of Alchemystical Philosophers*, Londra, G. Redway, 1888, pp. 11-13, 32-37; *The Secret Tradition in Alchemy*, Londra, Kegan Paul, 1926, pp. 16-22; asupra lucrărilor lui Hitchcock, cf. pp. 33-47.

corespondențelor care se bucură în orice caz de respectul sincer al tuturor gînditorilor ezoteriști vine să ne învețe că realitatea succesului pe plan fizic este în mod analogic cheazăia reală a succesului metodelor paralele aplicate în lumea fizică asupra subiectului om⁷¹. Or, nu tocmai la punerea în evidență a unor astfel de paralelisme lucrează acum știința modernă? Îi vom fi totuși recunoscători lui A.E. Waite că și-a păstrat rezerva față de natura și importanța acestor eventuale „corespondențe”, care nu sînt poate decât „analogie superficială”⁷². Aceeași rezervă o manifestă și H.S. Redgrove, care constată și el că se poate observa „o anume asemănare” între unele vederi științifice recente (îndeosebi transformarea radiumului) și teoriile trecutei alchimii⁷³, o „anume asemănare” și între conceptul de electron și cel de germene de aur și o posibilă similitudine între concepțiile moderne despre spațiul eteric și concepția despre suflet și materie la alchimiști... Să fie oare suficient pentru a ne da dreptul să vorbim despre o „alchimie modernă”? Redgrove preferă să conchidă: „Am arătat că știința modernă indică adevărul esențial al doctrinei alchimice”⁷⁴. „Adevăr” asupra căruia Waite, ca și Redgrove rămîn muți, deși nu le-a scăpat faptul că, dacă e vorba de mister, atunci acesta e legat probabil de limbajul alchimiei, cu „splendoarea lui poetică” pe care o salută în treacăt Waite. Or, fie că ei au văzut în acest limbaj travestirea unor operații naturale sau că au admirat în el desfășurarea fastuoasă a unui „simbolism” a cărui cheie s-a pierdut, dar care e desigur purtător de universalitate, o întrebare rămîne mereu nepusă: în folosul cărei unități lucra oare acest limbaj, pe care atît științele, cît și misticile se străduiesc în van să o regăsească? Dacă, așadar, statutul devenit nesigur și echivoc al Artei lui Hermes pendulînd între istorie și tradiție este, pe de o parte, reflexul pierderii credibilității sale științifice, el ne trimite în egală măsură la funcția mereu mediatoare a alchimiei între cunoașterea pozitivă și „gnos-tică”, și mai mult încă, la necesitatea unei reaproprieri neistorizante a acestei cunoașteri de către oricine purcede să devină la rîndul său „Vas al Artei”:

E bine să ai laboratoare desăvîrșit organizate, dar probabil că în noi înșine se află adevăratul laborator din care ies ultimele descoperiri⁷⁵.

71. *Lives of...*, p. 274.

72. *The Secret Tradition...*, p. 12.

73. *Alchemy: Ancient and Modern*, p. v.

74. *Ibid.*, pp. 16, 140.

75. M. Maeterlinck, *Le Grand Secret*, Paris, Fasquelle, 1850, p. 287.

3

Marea Operă și Marea Sintează

Căutarea lui Dumnezeu nu e decît o formă spirituală a gravitației universale; (...) materia și spiritul nu sînt de fapt decît două stări diferite ale aceleiași substanțe sau mai degrabă ale aceleiași energii eterne¹.

Cu siguranță, nu există ilustrare mai convingătoare pentru confuziile iscate de *nostalgia unitară* decît ciudatul hibrid care s-a dezvoltat în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, apărînd cînd ca hermetism, cînd ca ocultism, adeseori ca teosofie, fără să se știe bine dacă fiecare din aceste avataruri lucrează pe cont propriu sau dacă toate operează, în mod conjugat și alchimic, în vederea „Marii Sinteze” care ar trebui să reconcilieze științele și Tradiția după ce s-a cufundat din nou în izvoarele Sapienței, Înțelepciunii originare și universale: „Este nevoie de finaluri de civilizație pentru a căpăta gustul originilor”, va nota R. Schwab², reînnoind constatarea făcută de A.J. Festugière cu privire la hermetismul greco-alexandrin³. Considerată „o Religie a Științei și o Știință religioasă”⁴, alchimia redevine obiectul speranțelor celor mai nebunești, alibiul venit din străfundul vremurilor să gireze un soi de *materialism spiritual* în legătură cu care judecata lui R. Amadou asupra ocultismului pare foarte pertinentă: „Sincretism grăbit și superficial” dacă îi evaluăm importanța filosofică și spirituală și, în același timp, „generoasă și sfîntă reacție a cercetării libere împotriva exceselor de dogmatism ale învățămîntului pozitivist și ale materialismului scientist”⁵. Dar faptul

că „adeptii lui Hermes” au putut apărea atunci drept niște „cavaleri ai simbolului” (F. Jollivet-Castelot) arată că o speranță – în sine, nici mai bună nici mai rea decît altele – va găsi teren ca să se amplifice pînă la a deveni o retorică a diluției și a amalgamului, avatar decadent și adesea îngăduitor al aceluia *solve et coagula* alchimic.

Reapariția figurii lui Hermes se înscrie în dublul context al redescoperirii Orientului și al punerii într-o nouă perspectivă a creștinismului, în folosul fie al unui soi de politeism păgîn, fie al unui „tradiționalism” sincretist: „Soluția creștină a prevalat, iar ea le face uitate pe celelalte, care au pierit, cele mai multe, în naufragiul trecutului. Cînd mai descoperim cîte o epavă, recunoaștem în ea opera unui concurent învins, nu a unui plagiator”, conchide L. Menard, traducătorul și comentatorul lui *Poimandres* al lui Hermes Trismegistul⁶. De altfel, traducerea și difuzarea textelor vechi – mai ales egiptene și sanscrite⁷ – pare să reînsuflească vechea nostalgie a unei Tradiții primordiale, îngropate dar încă potențial regeneratoare⁸. Mișcarea de întoarcere către Asia începută de Hölderlin prin redescoperirea Greciei mitice va fi astfel amplificată de valul orientalizant și va constitui „un răspuns providențial dat dintr-o dată, prin norocul cercetătorilor, la prelungile apeluri ale romanticilor germani către Orient”⁹. Or, dacă oculto-hermetismul a făcut să explodeze, adesea în mod caricatural, multe echivocuri deja latente din „chimismul” romantic, el a contribuit și la punerea în evidență a impasurilor culturale în care a ajuns raționalitatea, căci victoriile ei științifice nu mai pot disimula neîncrederea în soliditatea fundamentelor ei spirituale. Descumpănire față de care entuziasmul neoalchimiștilor, convinși că spiritul filantropic al Marii Opere ar putea avea un rol îndreptător și dinamizant de panaceu social, nu pare totuși să fi depășit stadiul utopiei, îndemnîndu-ne, dimpotrivă, să reflectăm asupra faptului că, dacă poate fi vorba de „alchimie” în întîlnirea dintre tradiții și culturi, aceasta ține desigur nu atît de polidimensionalitatea ei astfel descoperită, cît de prezența unui *creuzet* care să poată realiza acea formă particulară de „sintează” numită transmutație. Or – iar Nietzsche va arăta acest lucru mai bine decît oricine –, orice

1. M. Maeterlinck, *L'Autre Monde*, Paris, Fasquelle, 1842, p. 85.

2. *La Renaissance orientale*, p. 31.

3. *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, vol. 1, „Le déclin du rationalisme”, pp. 1-18, și *Hermétisme et mystique païenne*, „Cadre de la mystique hellénistique”, pp. 13-27.

4. F. Jollivet-Castelot, *La Science alchimique*, p. 3.

5. Articolul „Occultisme”, *Encyclopaedia Universalis*.

6. *Hermès Trismégiste* (1866), Paris, Trédaniel, 1977, p. x; *Rêveries d'un païen mystique* (1890), Trédaniel, 1990, pp. 80-90.

7. Confirmînd aprecierea lui Schopenhauer (*Le Monde...*, p. 5), M. Maeterlinck califică lucrările lui Max Müller drept „cel mai important eveniment spiritual care s-a produs (în Europa) de la creștinism încoace” (*Le Grand Secret*, p. 10).

8. Aceasta fusese și aspirația Renașterii, care redescoperise datorită traducerilor lui M. Ficino (1571) și F. Patrizzi (1591) acea *prisca theologia* hermetistă. Cf. F. Yates, *G. Bruno et la Tradition hermétique*, Paris, Dervy-Livres, 1988, pp. 23 sq.

9. R. Schwab, *op.cit.*, p. 20.

„haos cosmopolit de afecte și inteligențe”¹⁰ de inspirație alexandrină înfloresc în general pe terenurile „decadente” ce nu mai pot juca acest rol, antrenând astfel un fenomen de autotortură, parodie vampirică a circulației urobore, parte constitutivă a Marii Opere. Într-un asemenea context, reabilitarea figurii legendare a lui Hermes merge mână-n mână cu o valorizare a rolului universal al medierii. Regăsind într-un sens spiritul esențial al „Revelației hermetice”¹¹, avem totuși tendința puternică de a-i dizolva specificitatea în foarte vaga „Sinteză ocultă” (Hermes figurind printre alți „mari inițiați”) și, în numele unei logici tot atât de laxă, de a presupune că orice mediație echivalează neapărat cu o transmutație. Astfel că toate chipurile legăturii, tranziției, vor fi proclamate drept antidoturi la formele analitice de fărâmițare imputabile raționalismului: „Cărțile lui Hermes Trismegistul sînt o trăsătură de unire între dogmele trecutului și cele ale viitorului, iar prin aceasta ele se leagă de probleme vii și actuale”, conchide L. Menard, căruia îi datorăm această uluitoare perorație în cinstea, ambiguitate, a unei Arte eminamente tranziționale:

În istoria ideilor, ca și în istoria naturală, nu există serii liniare, ci scări divergente, care se reunesc prin treptele lor inferioare. Cărțile lui Hermes Trismegistul nu pot susține comparația nici cu religia lui Homer, nici cu religia creștină, dar ele ne pot face să înțelegem cum a trecut lumea de la una la cealaltă. În aceste cărți, credințele care se nasc și credințele care mor se întîlnesc și își dau mîna. Era drept să fie puse sub patronajul Zeului tranzițiilor și al schimburilor, cel care explică, potolește și împacă; al călăuzei sufletelor, care deschide porțile nașterii și ale morții; al Zeului crepuscular, a cărui nuielușă de aur strălucește seara la asfințit ca să adoarmă în somnul de veci semințiile obosite, iar dimineața la Răsărit ca să aducă generațiile cele noi în sfera agitată a vieții¹².

Panaceul analogic și unitar

Împărtășind de aici înainte soarta „Marii Sinteze” oculte, hermetismul tradițional va fi deci chemat să-i furnizeze acesteia bazele sale teoretice: „Este un pozitivism idealist, un imanentism transcendent, un unitarism al pluralismului, pentru că este însăși esența contrariilor pe care le împacă”, scrie Jollivet-Castelot¹³. Fiind considerată

10. F. Nietzsche, *OC*, vol. 13, *Fragments posthumes*, trad. Klossowski, Paris, Gallimard, 1976, p. 220.
11. F. Bonardel, *L'Hermétisme*, pp. 22 sq.
12. *Hermès Trismégiste*, pp. CX, CXI.
13. „La méthode de l'hermétisme”, *Le Voile d'Isis*, nr. 108, 1928, p. 782.

un soi de practică experimentală a filosofiei hermetice, se presupune deci că alchimia lucrează în mod cât se poate de firesc la acțiunea „ocultă”: „În sine, ea este arta de a manipula făpturile regnului mineral după anumite procedee tradiționale. (...) Dar cum toate părțile științei oculte sînt sintetice, există o alchimie simbolică aplicabilă magiei și una aplicabilă psihologiei”¹⁴. Împărtășind aceleași convingeri, Jollivet-Castelot a crezut că poate defini „metoda hermetismului”; modelul antic al acesteia rămîne „profunda sinteză din care s-a împărtășit gîndirea occidentală”. Procedînd la „unificarea esențială a cunoștințelor dobîndite”, el este recunoscut drept precursor al „monismului spiritualist, a cărui influență actuală este preponderantă”¹⁵. Fiindcă a știut încă de la început să împace în mod sintetic intuiția și experimentarea, el îndreptățește speranța că gîndirea pozitivă occidentală și idealul spiritualist vor găsi un teren ca să se fecundeze reciproc, chiar dacă această uniune pare deocamdată mai degrabă o însoțire cu totul nepotrivită. Îi vedem, într-adevăr pe Descartes, Spinoza, Kant, Hegel, Schopenhauer, Comte, Spencer... chemați să lucreze cot la cot cu Paracelsus, Boehme, Schelling, Goethe, Cl. Bernard și, de ce nu, Lucrețiu și Leibniz¹⁶, sub îndrumarea binevoitoare a Hiperchimiștilor, propovăduitori ai unei „neoalchimii”¹⁷ pe care speră să o pună în Operă pe asemenea baze:

Descoperirile științei contemporane ne autorizează să credem că majoritatea teoriilor conținute în ocultism vor fi demonstrate de experiență. Unitatea Materiei, transformarea, evoluția, dezagregarea ei pînă la Eter și Energie, Materia reprezentînd forma compactă a acestora, evoluția neconținută a tuturor ființelor, determinismul tuturor acțiunilor și al tuturor fenomenelor sub acțiunea influxurilor astrale, raporturile care-i leagă între ei, prin caractere analogice, pe diferiții indivizi din Univers, existența unor medii subtile și a unor stări speciale manifestate prin studiul fenomenelor hipnotice, magnetice, psihice, revelatoare ale subconștiinței și facultăților sale telepatice, poate chiar obiective, toate acestea ar dovedi realitatea intimă a Alchimiei, Astrologiei, Analogiei, ne-ar permite să stabilim legea Unității și Armoniei esențiale care guvernează Universul, ar da evoluției spiritului nostru o extindere nelimitată¹⁸.

Un asemenea manifest apare din mai multe privințe ca un document: într-adevăr, nu se observă oare în el o dorință a cărei autenticitate nu poate fi pusă la îndoială, dorința de a regăsi o „unitate” pe

14. Papus, *Traité élémentaire de Science occulte* (1888), Paris, Dangles, 1953, p. 557.
15. F. Jollivet-Castelot, *op.cit.*, pp. 776-777.
16. F. Jollivet-Castelot, *L'Hylozoïsme*, Paris, Chamuel, 1896, p. 43.
17. F. Jollivet-Castelot, *Le Grand Œuvre alchimique*, Paris, Ed. de l'Hyperchimie, 1901, p. 5.
18. „La méthode de l'hermétisme”, *ibid.*, pp. 778-779.

care nici știința, nici filosofia, nici religia nu o mai garantează; dorința de a insufla propria energie unui entuziasm „contagios” din fire și de a porni în căutarea validării lui sub formă de dovadă, sperînd totuși că limitarea înscrisă în însăși noțiunea de „Lege a Unității” nu-i va secătui nicidecum aspirația funciară către nelimitat... Oare nu aici se află confuzia majoră? Fiindcă Hermes, expert în mijlociri și tranzacții, este în aceeași măsură și „stăpîn al limitelor”¹⁹, dar aceste limite, recunoscute ca atare de practica filosofală, nu mai sînt limitări restrictive, ci locuri de decantare și de transmitere fără de care proliferază, ca un cancer, formațiuni cît se poate de tranziționale care nu-și mai mediatizează decît propria lor inaniție: o altă formulare a chinurilor lui Tantal; ne putem întreba dacă ele nu sînt intim legate de soarta „faustică” a Extremului Occident. Acolo unde circularitatea Operei readuce infinitul către finit, această „naivitate hiperbolică”²⁰ confundă mai departe fuga exaltată în nemărginit cu pasiunea pentru Unitate. Cu alte cuvinte, cu cît mai susceptibilă este operativitatea filosofală de a-i restitui finitului virtutea multiplicativă în care rezidă enigma Pietrei, cu atît mai mult căutarea operatorie a Unității sterilizează sau „tantalizează” orice infinitate și o condamnă să se parodieze pe sine însăși în cercul obsedant al lui Același; închiderea cercului îl urmărește în mod subtil pe pseudo-operatorul care pretinde că s-a eliberat de ea. Se înțelege de ce S. Weil nota că acolo unde știința modernă se înverșunează să-și pună de acord aspirațiile cu condițiile lor *efective* de realizare, știința grecească se preocupase „să înțeleagă complicitatea secretă a universului față cu binele”; complicitate care, antrenînd materia în această căutare, a fost și partea esențială a demersului alchimic: „Eliberarea înseamnă să citești limita și relația în toate aparențele sensibile, fără excepție, la fel de clar și nemijlocit ca sensul într-un text tipărit. Semnificația unei științe adevărate este de a constitui o propedeutică a eliberării”²¹. O propedeutică, și nu *dovada* că, dacă există o eliberare, aceasta atestă în schimb temeiul și validitatea eficacității operatorii.

Tot astfel, dovezile pentru reușita sau eșecul întreprinderii oculto-hermetiste trebuie căutate nu atît în planul unei efectivități mereu

19. Ceea ce amintește J. Servier în frumosul său articol: „Hermès africain”, *Eranos Jahrbuch, Les Extrêmes et la limite*, Leiden, E. J. Brill, 1980, p. 257.

20. Expresie a lui Nietzsche, *OC*, vol. 13, *Fragments posthumes*, pp. 244-245.

21. *Sur la Science*, Paris, Gallimard, 1966, p. 275. De aceea, S. Weil conchidea: „Alchimistii au fost greșit luați drept precursorii chimiștilor, fiindcă ei priveau virtutea cea mai pură și înțelepciunea ca pe o condiție indispensabilă pentru succesul manipulărilor lor, pe cînd Lavoisier căuta, pentru a produce apă din oxigen și hidrogen, o rețetă care să poată reuși la fel de bine și în mîinile unui idiot sau ale unui criminal, și în mîinile sale” (*ibid.*, p. 135).

discutabile de tipul: Piatra filosofală este sau nu este realizabilă?, cît în planul, imposibil de respins datorită urmelor rămase, al unei *retorici* mereu animate, dominate de inflația și obsesia demonstrativă și unitară. Astfel, adăugînd mereu unor noțiuni-cheie adjectivul „înalț(ă)” sau „mare”, se încearcă a se face din ele niște realități transcendente demne de Știința primordială și ultimă din care se zice că sînt scoase: „marii inițiați” ai lui Schuré au deci acces – se înțelege, pe „ușa din față” – la un oarece „mare secret”, care și el dezvăluie o „mare lege”²² pînă atunci ascunsă. E. Levi se declară dezlegător al „marilor mistere”, descoperitor al „marelui agent magic” presupus a fi arcanul universului²³, în timp ce S. de Guaîta reînvie „Înalta Magie”²⁴, toate acestea desigur prea puțin diferite de „gnoza integrală” prin care se recomandă V.E. Michelet, în timp ce Papus, după cum se știe, evoluează numai pe culmile „Înaltei Științe”... În asemenea condiții, cuvîntul „inițiere”, folosit și răsfolosit, mai deschide oare și alte porți în afară de porțile templelor, și ele cît se poate de sincretiste, descrise de G. Moreau²⁵? Sîntem de acord să-l credem pe S. de Guaîta cînd afirmă: „În virtutea aceluiași principiu, molusca secretă sideful, iar inima omului dragostea”²⁶. Este o formulă după care romanticul „demon al analogiei” combătut de R. Caillois²⁷ rămîne încă foarte angelic! Sîntem de acord să încercăm a-l urma pe Papus cînd recomandă: „îmbinați metoda matematicianului și a fizicianului și veți da naștere unei metode analogice, veritabilă expresie a sintezei antice”²⁸. Dar cine a constatat vreodată în mod serios că analogia ar putea fi o „metodă”, mai ales că este dedusă astfel? Oricum, deoarece totul se leagă și totul conspiră, trebuie ca uneori să ne luăm un punct de sprijin intelectual – ne trebuie totuși un punct de sprijin! –, cel puțin ca să putem apoi să desfășurăm lanțul: al inițiaților, al speciilor, al Elementelor... și, pornind de aici, să amplificăm mișcarea pînă la a îngloba întreaga lume într-o Lege unică, a cărei formulare – rămasă ipotetică pe plan teoretic – își găsește deocamdată ecou într-un soi de *lirism turbionar*:

22. Cf. lucrările lui E. Schuré, *Les Grands Initiés* (1889) și ale lui M. Maeterlinck, *Le Grand Secret* (1921), *La Grande Loi* (1933) și *La Grande Porte* (1939).

23. *La Clé des grands Mystères*, Paris, G. Baillière, 1861.

24. *Essais de sciences maudites*, Paris, G. Carré, 1890.

25. De aici, rezervele lui R. Guénon: „Sigur este că nici ocultismul, nici teosofismul, nu au nimic comun cu un veritabil ezoterism, serios și profund”: *L'Erreur spirite* (1923), Paris, Editions traditionnelles, 1972, p. 63.

26. *Essais de sciences maudites*, vol. 1, p. 9.

27. „L'alternative” (*Naturphilosophie* sau *Wissenschaftlehre*), *Cahiers du Sud, Le Romantisme allemand*, iunie 1939, pp. 109-117 (reed. 1983).

28. *Traité élémentaire de Science occulte*, p. 30.

Atomii există la nesfârșit în Spațiu, umplu Spațiul, vibrează, gravitează, se atrag, se resping, alunecă pe particulele eterice din care sînt constituiți; prin reunirea lor formează corpurile, Materia tangibilă, tot așa cum stelele, ca niște vaști atomi, gravitează în Infinit, se atrag, se resping, tot așa cum pulberile nebuloaselor se strîng în nuclee, din condensarea cărora se vor naște lumile. Infinit mare pe de o parte, infinit mic pe de alta – în fața ochilor noștri. Macrocosm și microcosm²⁹.

De aceea, majoritatea „gînditorilor” epocii pun mare preț pe enumerare, ca și cum înșiruirea unor nume prestigioase ar avea prin ea însăși, în continuitatea ei melodică, niște puteri cvasimagice de regenerare. Procedul, folosit după cum am văzut în corpusul alchimic, este reiterat aici cu metodă: și dă-i cu enumerarea lui Rama, Krișnă, Hermes, Moise, Orfeu, Pitagora, Platon, Isus, Buda... pentru ca, zice L. Lucas, „să se reconstituie în ansamblu marea idee a acestei civilizații necunoscute, pe care Pitagora, Platon, Democrit și ceilalți au reflectat-o și adeseori au reprodus-o fără s-o înțeleagă, uneori chiar micșorînd-o, desfigurînd-o”³⁰. Prin această *retorică incantatorie* trebuie deci totodată să se reactualizeze o legitimitate prin enunțarea numelor fondatoare, să se asigure o continuitate a „inițiaților” și, în plus, să i se dea Adevărului ascuns prilejul de a ieși la lumină, fiindcă nici chiar cei mai mari n-au putut să capteze decît licăririle lui fugare și nesigure. Adoptînd așadar cutare sau cutare tradiție verificată – adeseori Kaballa, dar care Kaballă? – ca punct de ancorare ce servește drept fundament, se afirmă de exemplu că Lumina este Principiul ei esențial și revelator – dar care tradiție nu spune la fel, sub o formă sau alta? – apoi se trage concluzia universalității zisului Principiu recunoscut (dar în numele cărui tip de similitudine?) drept identic sub nume diferite: Căldură, Electricitate, Magnetism, Akasa hindușilor, Aor al evreilor, Telesma lui Hermes, Azoth al alchimistilor, Lumina astrală a ocultiștilor... Și cît timp așteptăm ca Sinteza ocultă să devină pe deplin rațională, hermetismul ne apare drept *Arcan universal*, iar „însăși alchimia, care rămîne regiunea cea mai interesantă a ocultismului medieval, nu e de fapt decît o aparență iluzorie, un soi de ecran în spatele căruia adevărații inițiați căutau secretul vieții”³¹. Or, Știința modernă este pe cale de a descoperi acest secret, confirmînd astfel spusele anticilor³²: asemenea unui nou Graal

29. F. Jollivet-Castelot, *L'Hylozoïsme*, pp. 65-66.

30. *Le Roman alchimique ou les deux baisers*, Paris, M. Levy, 1857, p. 111.

31. M. Maeterlinck, *Le Grand Secret*, p. 215.

32. Abatele Moreux, *L'Alchimie moderne*, Paris, G. Doin, 1924, p. 91 sau Papus, „La Pierre philosophale démontrée par les faits”, *Le Lotus*, vol. 1, 1887, pp. 176-181; „De l'alchimie”, *ibid.*, vol. 2 (septembrie 1887 – aprilie 1888), p. 92: „Piatra filosofală este deci pur și simplu o condensare energetică a vieții într-o cantitate mică de materie și acționează ca un ferment asupra corpului în prezența căruia este adusă”.

pe nedrept nîmbat de o strălucire ce aparține numai și numai operativității, „dovada” prezintă în mod strălucit justetea intuiției și dorinței care îi suscitase demonstrația. Evident însă că nimic nu a fost demonstrat, în afară de eventualitatea unei „Nunți chymice”, întru cîtva monstruoasă între niște procedee de raționalizare împrumutate de la operatoriu și niște aspirații confuze în criză de operativitate.

La susținătorii *Hiperchimiei* apare cel mai clar voința de a demonstra posibila împăcare dintre știința modernă și alchimie „la care se întoarce un secol pe moarte, avid în declinul său de misticism și de sinteză”³³. Este cum nu se poate mai bine spus. Astfel că cea mai neînsemnată descoperire susceptibilă de a corobora ipoteza „monismului spiritua-list” este bine venită, dacă își aduce contribuția la demonstrarea unității materie/spirit și a unicității „agentului ubicuitar” cu puteri tot atît de multiforme ca ale *Mercurius*-ului alchimic. Fără îndoială, se așteaptă ca, într-o bună zi, propoziția lui Lavoisier să poată fi răsturnată, conchizîndu-se: „Metalele nu sînt corpuri simple, ci corpuri compuse”³⁴. Așa se prezintă într-adevăr programul revistei *Hiperchimia*³⁵: „A milita în favoarea Unității Materiei și deci a posibilității transmutației.” Dar în mod paradoxal, tocmai teoriei darwiniste a evoluției i se cere să gireze apărarea *Hilozoismului* și reabilitarea unui panvitalism cu accente adeseori extatice³⁶, așadar, cu prețul unei confuzii foarte semnificative între mutație și transmutație, deja observabilă în unele texte alchimice decadente³⁷. Oricum ar fi, evocarea lungului lanț de materie/energie – versiune modernă pentru *Aurea Catena* hermetistă – va dubla de acum înainte pe cea a lanțului speciilor și va lăsa în același timp să se întrezărească un „dincolo” evolutiv, despre care nu se știe dacă nu va fi echivalentul Pietrei filosofale:

Universul este un lanț cu toate zalele legate între ele, un lanț nesfârșit (...). Era știut și demonstrat de acum cinci sau șase mii de ani că tot ce există trăiește, că tot ce există evoluează, se transformă; iar preoții îi învățau pe oameni că viața, evoluția începea în minerale, ca să se termine, deocamdată, în om³⁸.

33. F. Jollivet-Castelot, *La Science alchimique*, pp. 344-345.

34. *Les métaux ne sont pas des corps simples* – titlul unei plachete de Tiffereau, apărută în 1853.

35. Condusă de F. Jollivet-Castelot, a apărut între 1896 și 1899.

36. Cf. *Le Livre du Trépas et de la Renaissance*, roman de Jollivet-Castelot, apărut în foileton în *L'Hyperchimie* (1901).

37. Cf. *Lettres alchimiques* (1767), p. 2: „O biată gînganie preschimbă sucul cel mai subtil al florilor în miere și în ceară. Alta, după ce a transformat în mătase frunza de dud, se transformă ea însăși într-un soi de păstăie și astfel trece de la condiția de tîritoare la cea de zburătoare”.

38. *L'Hylozoïsme*, pp. 26, 42.

Se crede că s-au găsit noi dovezi ale existenței uneia și aceleiași legi de evoluție: în clasificările periodice ale Elementelor (Chancourtois, Newlands, Mendeleev) care stabilesc un soi de filiație chimică evolutivă și în analiza spectrală și chimia stelelor (Nordmann) care acreditează cu atât mai mult ideea de transmutație, cu cât „metalele cele mai grele nu apar aici decât în urma elementelor ușoare, atunci când acestea s-au răcit”³⁹. În virtutea unor astfel de cvasicertitudini, filosofia hermetică poate fi recunoscută drept „știință sintetică a Cosmosului”, fiindcă marile sale principii „îmbrățișează legile transformismului universal, ale imensei și eternei alchimii; una dintre expresiile alchimiei este transmutația metalelor”⁴⁰. Susținut de descoperirile cele mai recente, marele lirism amplificator și-a atins, ba chiar și-a depășit scopul inițial – reabilitarea alchimiei – fiindcă acum e în stare să includă alchimia într-un grandios pan-alchimism cosmic: astfel, cei care luau în rîs realitatea operatorie a transmutațiilor metalice și-ar fi putut închipui vreodată că se va ajunge să „se dovedească” cât de alchimic este totul?

Dar de ce alte descoperiri nu i-ar aduce și ele *Dynamochimiei* sau *Chimiei unitare*⁴¹ pe cale de a se constitui echivalentul a ceea ce darwinismul părea să-i ofere *Hilozoismului*? Miza ar fi de astă dată identificarea agentului unitar, a fluidului universal care să rămînă identic prin diferitele stări ale spiritului/materie. În această privință, Eterul întrunește numeroase sufragii, pînă și în poezia lui Mallarmé⁴²: într-adevăr, se poate visa o expresie mai subtil chintesențializată pentru materialitatea pe cale de a se spiritualiza? Despre acest Eter – a cărui omniprezență o celebrează și el – Maeterlinck totuși recunoaște: „Cuvîntul Eter este ca și cuvîntul Dumnezeu, maschează și deghizează în mod somptuos ceea ce ignorăm”⁴³, adevărata dificultate constînd tot în formularea *tregerii* acestui Unu (Cauza primă, Dumnezeu, Eter...) în multiplul prin care i se revelează puterea: „Care este locul și momentul în care se operează miracolul de neînțeles al transsubstanțierii incognoscibilului? Care este tranziția ce legitimează această formidabilă trecere de la bezna nepătrunsă nu numai la cele posibile și probabile, dar și la cele cunoscute în cele mai

39. M. Maeterlinck, *Le Grand Secret*, p. 67; E. Delobel, *Preuves alchimiques*, Paris, Chacornac, 1913, p. 47.

40. F. Jollivet-Castelot, „Etat actuel de l'alchimie”, *Le Voile d'Isis*, număr special, decembrie 1926, p. 701.

41. A. Strindberg, *Introduction à une chimie unitaire*, Paris, Mercure de France, 1895.

42. Cf. Sir Oliver Lodge, *The Ether of Space*, Londra, 1909; S. Mallarmé, *OC* (Pléiade), p. 37.

43. *La Grande Loi*, Paris, Fasquelle, 1933, p. 134.

mici amănunte?”⁴⁴. Noțiunea de fluid eteric nu e oare decât „o ficțiune destinată să satisfacă imaginația”, așa cum susține Berthelot⁴⁵? Se vede în orice caz că înlocuirea ipotezelor creaționiste sau a celor aparținînd materialismului evoluționist cu însuși simbolul medierii n-a făcut altceva decât să izgonească specificitatea transmutației al cărei agent ar fi acest fluid, introducînd în locul ei o *teorie generalizată a mutației tranziționale* pe care se vor greșa scheme diferite, împrumutîndu-i alchimiei o dinamică a polarităților combinată, de bine de rău, cu descrierea reacțiilor în lanț, care se încearcă a fi sustrate principiului clasic al cauzalității: fie cauți, asemenea lui Jollivet-Castelot, să explici producerea atomilor, a moleculelor și corpurilor pornind de la „compactarea”, apoi de la expansiunea materiei/energiei eterice, fie consideri hidrogenul „principiul divin al Totului” (Vial), care dă naștere în mod aproape filosofal perechii sale, oxigenul, fie „stările de echilibru diferite ale substratului natural”⁴⁶ își găsesc expresia unității lor diversificate în noțiunea de gaz.

Se vede așadar ce sprijin puternic părea să aducă și teoria alotropică (Berzelius), după care același corp poate prezenta diferite stări. Din moment ce proprietățile chimice ale varietăților alotropice nu sînt esențial diferite, nu înseamnă oare că transformările observabile de la o varietate la alta ar dovedi într-adevăr Unitatea în diversitate, cea atât de căutată? În sfîrșit, descoperirea radioactivității (Becquerel-Curie) a părut să confirme speranțele alchimiștilor în asemenea măsură, încît într-un articol ditirambic din *Vălul lui Isis*, autorul s-a crezut chiar îndreptățit să tragă o concluzie îndrăzneată: „Alchimiștii cunoșteau radiul, foloseau radiul, chiar într-o stare mai chintesențializată, dar nu îl numeau radiu, aici e toată diferența”⁴⁷. Pe scurt, ar fi fost doar o simplă problemă de cuvinte. Desigur, unele spirite mai posomorîte își pun întrebări, ba chiar se îngrijorează cu privire la natura produsului de „transmutație” recoltat în creuzet: „Produsul final al transmutației elementelor radioactive este plumbul sau mai exact unul dintre cei șase izotopi ai săi. (...) Acesta este un element stabil la care se opresc toate dezintegrările spontane ale materiei”⁴⁸. De asemenea, se poate oare crede în mod serios că, dacă există „regalitate metalică”, aceasta s-ar datora unui soi de molipsire operată de niște „microbi minerali” (*sic*) pornind de la care Tiffereau a pretins că a descoperit posibilitatea de a fabrica

44. *Le Grand Secret*, pp. 53-54.

45. *Les Origines de l'Alchimie*, p. 320.

46. E. Delobel, *op.cit.*, p. 62.

47. Articol semnat Quintor, nr. 34, august 1908, p. 116.

48. Auriger, „L'alchimie devant la science”, *Le Voile d'Isis*, număr special, decembrie 1926, p. 753.

aur⁴⁹? Nu e oare Hiperchimia pur și simplu pe cale de a da o mînă de ajutor unei neospagyrii cu desăvîrșire contra-inițiatice? Tot astfel, R. Schwaebélé și-a îngăduit să fie rezervat față de speranțele hillozoizilor, care erau convinși că au găsit legea unică a evoluției biologice și spirituale:

Viața nu moare, materia nu moare, ele există veșnic, fără transformare reală, fără întrerupere, crisalida devine fluture, plumbul devine argint, mereu aceeași viață guvernează crisalida, fluturele, plumbul, argintul, mereu aceeași materie constituie crisalida, fluturele, plumbul, argintul. Desigur, desigur! Dar încotro ne duc această viață mereu identică și această mereu identică materie? Spre perfecțiune? Se va transforma într-o bună zi tot plumbul în argint? Va triumfa virtutea?⁵⁰

Chiar fără bănuiala, poate uneori îndreptățită, că știința modernă s-ar deda la o contra-alchimie periculoasă și fără întrebarea despre finalitatea, în plan etic, a unei evoluții despre care nimic nu garantează că ar fi, prin ea însăși, urma orientată a divinului, spiritele cele mai sensibile par cuprinse de un soi de amețeală în fața acestei Unicități pe care au socotit-o mai întîi un panaceu. Și dacă Legea aceasta n-ar arăta nimic altceva decît reiterarea unui Același despre care nu se va ști niciodată dacă este purtător de viață sau de moarte, de neant sau de divin? La urma urmei, este oare India chiar atît de departe, India și marele dezgust budist în fața eternei scurgeri samarice? Să fi fost oare de ajuns să căutăm „marele fluviu misterios care curge de la începutul istoriei pe sub toate religiile, pe sub toate credințele, pe sub toate filosofile”⁵¹ – și își află omologul în tot atît de enigmatică materie/energie – pentru a ne descătușa sau a ne împăca cu o pluralitate în care să putem descifra, citind în cărți și în stele, reflexul lui Unu? Gîndul ne duce atunci la Borges, cîntărețul ascunzișurilor și alunecărilor subtile:

Și cugetă-alchimistul la înrudiri secrete
Și noaptea o cunună cu tainice metale.
Dar chiar în clipa-n care crezuse că prin luptă
S-a smuls din gheara morții, mult mai filosofal

49. *L'Art de faire de l'or* relatează într-adevăr experiența de la Guadalajara (1842), în cursul căreia, introducînd pilitură de argint în acid azotic, s-ar fi obținut mici cantități de aur prin intervenția acestor „microbi minerali” proveniți probabil din învecinarea minelor de aur și de argint.

50. *La Divine magie*, Paris, 1918, pp. 146-147; cf. și A. Strindberg, care relatează peregrinările unei molecule – *Inferno* (1897), Paris, Ed. du Griffon d'Or, 1947, pp. 57-58.

51. *Le Grand Secret*, p. 5.

Un vrăjitor apare ce-ndată îl transmută
În ins, în lipsă,-n umbră, în pulbere,-n nimic⁵².

Așadar, căutarea pasionată a Unității reconciliatoare – și, de ce nu, regeneratoare – să nu fi fost decît inițiere întru dezamăgire? Dar nu se aștepta oare prea mult de la o *demonstrație*, atunci cînd chiar condițiile experimentale și contextul cultural în care se efectua această pseudo-revelație distrugau dinainte eventuala ei operativitate? Într-adevăr, sincretismul oculto-hermetic pe care-l practică hiperchimiștii îi face să se supună unei logici de două ori omogenizante, căreia îi atribuie virtuți aproape mistice de Unitate sacralizată: pe de o parte, în vocabula/panaceu de „transmutație”, ei amestecă planuri și niveluri de realitate diferite, iar pe de altă parte, magnetizată de atracția stelară a Unității și binecuvîntată de Legea Analogiei, gîndirea lor se reduce cel mai adesea la o schemă de tip inspir/expir, presupusă a fi – asemenea dinamicii alchimice a polarităților – nucleul „atomic” al oricărei manifestări vitale, cu toate scările de mărime confundate: ceea ce e sus nu e oare la fel cu ceea ce e jos? În aceste condiții putem, desigur, să ne mirăm sau să ne speriem, ca Strindberg, că evoluăm într-o lume constelată de analogii⁵³ sau să enunțăm cu îndrăzneală că dilatarea/resorbția universului intuită de hinduși drept vis al lui Brahma, experimentată de alchimiști în termeni de *solve et coagula* și demonstrată de ultimele teorii științifice despre Unitatea materiei/energie, spun toate *unul și același lucru*⁵⁴. Dar ce lucru anume spun, care să nu-i înfunde și mai rău pe oameni în intemporalitate și impersonalitate, artificiale fiindcă n-au fost îndurate mai întîi ca temporalitate și identitate *de transmutat* sau într-o istoricitate definitivă ocrotită de evoluționismul biologic, ba chiar cosmic, ai cărui adepți se declară și din care alchimia, ca orice soteriologie, ar fi chemată să-i smulgă?

Putem oare să ne socotim preocupați de alchimie fără să trebuiască să recunoaștem că însemnătatea cu adevărat inițiatice a unei „dovezi” nu constă în adecvarea dintre aspirația către Unitate și un sistem de reprezentare ce rămîne mereu circumstanțial – chiar dacă a fost capabil la un moment dat să valideze această aspirație în plan operatoriu –, ci în *denivelarea planurilor* pe care anumite tipuri de enunțuri – să le spunem, din comoditate, mistice și poetice – se dovedesc în stare să o înfăptuiască, apoi să o mențină, măcar între două niveluri de realitate: este cea dintîi etajare a unei lumi pe cale

52. „L'alchimiste”, *L'Or des tigres*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 49-50.

53. *Inferno*, p. 35.

54. M. Maeterlinck, *Le Grand Secret*, p. 71.

de a scăpa de omogenitate. Nu contează că Brahma a visat cîndva lumea, de vreme ce el, și cîțiva oameni împreună cu el, *s-au trezit!* Or, nemulțumiți să omologheze adesea metamorfoza cu palingeneza și transmutația, numeroși oculo-hermetiști par să acorde o virtute transmutatoare simplei demonstrații și monstrații a Unității, care nu devine prin aceasta *operativă*. În acest sens, rătăcirile entuziaiste ale susținătorilor Unității sînt tot atîtea îndemnuri la interogație asupra condițiilor unei „puneri în Operă” filosofale în afara căreia contemplarea analogiilor nu e adeseori decît un pretext pentru fascinații îndoielnice, fără adevărată însemnătate spirituală sau creatoare. Acesta este mai totdeauna riscul atunci cînd o „știință integrală” – presupunînd că există una – năzuiește la titlul de „filosofie eternă”⁵⁵ și, în plus, vrea să aducă în plan social și politic „vestea cea bună” despre un Aur filosofal ce va deveni în curînd accesibil tuturor: „Omenirea trebuie să ajungă la Unitate, grupînd în mod armonios în sînul ei toate celulele sale individuale pentru a realiza Marea Operă”⁵⁶. Dacă programul astfel schițat de Jollivet-Castelot nu a fost acceptat în unanimitate de hiperchimiști⁵⁷, eventualitatea de a vedea dezvoltîndu-se un hermetism popular este totuși abordată și, prin ea, eventualitatea unei importanțe sociale a Marii Opere, a cărei practicare – singuratică, răbdătoare și mai cu seamă fundamental generoasă – ar putea constitui, în mod paradoxal, însuși modelul legăturii sociale. Acest lucru fusese presimțit încă de M.A. Atwood⁵⁸ iar L. Lucas îl confirmă:

Cărțile alchimiștilor conțin idei sociale foarte frumoase. Lucrările lor conțin o întreagă religie frățească, vastă, umanitară, deși ele par îndreptate în primul rînd spre un scop profan și material⁵⁹.

„Ars magna” socială și transmutația valorilor

În numeroase tratate alchimice se exprima într-adevăr discreta, dar reala preocupare pentru ca Arta lui Hermes să servească și alte scopuri, umanitare și sociale, dar nu în mod exclusiv, iar spagyria era unanim condamnată deoarece, lucrînd spre a obține onoruri și bogății, ea caricaturiza căutarea aurului spiritual, singura aspirație

55. *Les Grands Initiés* (1889), Paris, Librairie académique Perrin, 1985, p. 18.

56. *L’Idée communiste*, Douai, Ed. de la Rose-Croix, 1922, p. 108.

57. „Débat sur l’hermétisme populaire”, *L’Hyperchimie*, nr. 10 și 11-12 (1897).

58. *A suggestive Inquiry...*, p. 24: „O particularitate a științei hermetice este că ea a putut fi practică de oameni avînd diferite religii, diferite ocupații, în diferite epoci și țări”.

59. *Le Roman alchimique*, p. 159.

a unei operativități de care depindea în schimb realizarea operatorie a aurului de transmutație: „Nu omul care vrea să realizeze Opera din zgîrcenie va izbuti, ci doar acela care lucrează cu înțelepciune și discernămint”, nota unul dintre aceste tratate⁶⁰. De aceea nici un Adept adevărat nu se îndoia că aurul, ca valoare mercantilă, este demn de ură: „Pe bună dreptate disprețuiesc și urăsc eu această idolatrie a aurului și argintului, cu care se prețaluiesc toate și care nu servesc decît pentru luxul și deșertăciunea lumii”, nota E. Philalèthe, prevestind că, datorită lucrărilor sale, „aurul și argintul (...) vor căpăta tot atît de puțină valoare ca și bălegarul”⁶¹. La fel cum *materia prima*, mai întîi grosolană la înfățișare, se dovedește purtătoarea celor mai mari bogății, lucrarea Artei în întregime trebuie să conducă la o răsturnare de valori atît spirituale, cît și economice și sociale. E vorba într-adevăr de instaurarea unui soi de Vîrstă de Aur⁶², însă belșugul material și binefacerile de tot felul n-ar fi destinate să întărească puterea celor bogăți, ci în primul rînd ar fi împărțite celor mai nevoiași.

Dar, pe de altă parte, demonetizarea valorilor stabilite care ar urma după sosirea acestei mane cerești ar putea să răstoarne ordinea socială și să contribuie la o descurajare generală, care ar fi un nou izvor de corupție. Acestea sînt argumentele care se aduc cel mai adesea: bogăția astfel răspîdită și devenită obișnuită „ar pricinui o dezordine și o răsturnare nemaipomenite în Societatea omenească”, avertizează Salmon⁶³. „Ce dezordine mai mare am putea pricinui în lume decît cea de a-i învăța deslușit pe oameni arta de a face atît de mult aur cît și-ar putea dori lăcomia”, se întrebă alt autor, adăugînd: „Ar însemna să distrugem cu totul societatea pe care legile divine și omenești au întemeiat-o de atîtea veacuri printre oameni și ar însemna să răsturnăm toate stările dacă am aduce la îndemîna oricui arta care le întreține și le face să dăinuie prin schimburile ei; (...) astfel toate s-ar încurca”⁶⁴. Un anonim (secolul al XVIII-lea) confirmă: „Nu putem s-o facem publică fără să distrugem ordinea și supunerea pe care le-a rînduit Dumnezeu printre oameni”⁶⁵. Crezîndu-se toți la fel de bogăți, cine n-ar vrea mai degrabă să poruncească decît să se supună? Dimpotrivă, atunci cînd e vorba de soarta rezervată

60. *Traité de la Pierre philosophale*, p. 69 (atribuit lui Toma din Aquino).

61. *L’Entrée ouverte au Palais fermé du Roi* (1645), Paris, Denoël, 1970, pp. 89-91.

62. Cf. J.A. Augurelle, *Le Livre de la Chrysopée* (1626), Paris, Arma Artis, 1977, p. 30: „Dacă în lume vrajba n-ar domni, / ci dimpotrivă Prinții și Împărații / din toate țările uniți ar fi / și cu temei s-ar învoi, prin mîndra artă / pe toți supușii să-i îmbogățească (...), / o vîrstă fericită ar domni / cu făptuiri de pace, mult rîvnite”.

63. Prefață la *Bibliothèque des Philosophes chimiques*, p. IV.

64. *Le Grand Œuvre dévoilé...*, p. 38.

65. *Recueil sur le Grand Œuvre*, vol. 1, p. 399.

lucrării pământului, păreriile sînt împărțite. Unii socotesc că „fiecare ar fi obligat să cultive pământul pentru subzistența lui proprie, și fiecare ar fi nevoit să practice diferite meserii ca să poată trăi”⁶⁶. Alții se tem mai ales că domnia lui Midas ar putea lua locul Virstei de Aur așteptate :

Spun că ar fi mai de dorit ciurma, războiul și foametea decît șase oameni care să știe să facă aur din belșug. Fiindcă, după ce se va fi încredințat că acest lucru este cu putință, toată lumea ar disprețui cultivarea pământului și s-ar strădui să încerce să facă aur, și, în zece ani, toate pădurile n-ar mai ajunge ca să dea carbune alchimiștilor (...). Ar fi atîta belșug de aur, ar ajunge atît de ieftin, că nimeni n-ar mai schimba pîinea și vinul pe el⁶⁷.

Să nu se spună că asemenea speculații sînt sortite să rămînă „fără obiect”, fiindcă ele au putut fi elaborate tocmai pornind de la un „obiect” (Aurul de transmutație); tocmai lipsa acestuia *desemnează unde se află valoarea* și prin aceasta îndeamnă la răsturnarea valorilor venerate pînă atunci : este un joc subtil al cărui protagoniști sînt Aurul – ca simbol al valorii – și valoarea – totdeauna mai mult sau mai puțin „aurificată”. Căutarea filosofală tinde să apropie Aurul de valoare, dar trebuie să știm și despre ce fel de apropiere-joncțiune este vorba și cu prețul căror ocolișuri și accidente de parcurs se poate face ea. Primul imbold, de pură generozitate, al alchimistului este, desigur, să vrea ca tot Aurul de transmutație să fie pus la îndemîna tuturor, acest Aur a cărui materialitate este cumva ponderată, purificată, de înseși condițiile sale de obținere : așadar alchimistul răspîndește mana cerească. Or, sărăcirea care urmează, însoțită de tot felul de dezordini, arată că „valoarea” legată de transmutație nu se transmite, sau nu se transmite așa ; ea dă naștere deocamdată la un soi de neutralizare a oricărei posibilități de evaluare : un punct mort al valorizării. Oare ipoteza „întoarcerii în pămînt” nu indică atunci o *deplasare a actului de a Opera*, care ar fi și singura posibilitate de a începe din nou „valorizarea”? Și aceasta nu în virtutea contrastului trivial dintre risipa urbană și simțul rural al valorilor, ci fiindcă raportarea la „pămînt” l-ar face pe fiecare – devenit el însuși „plugar”⁶⁸ – să întreprindă Opera prin propriile sale mijloace sau să renunțe la orice altă valoare în afară de cea mercantilă. Elaborată mai întîi cu răbdare, apoi înjosită și anulată, „valoarea” Aurului de transmutație va continua totuși să străbată prin proba, încercarea sărăciei (formă

„economică” pentru *nigredo*?) care generează conștiința necesității de a ne întoarce la smerenia de a Opera. Astfel, Aurul n-ar mai fi doar etalonul, măsura supremă, întruchiparea unei perfecțiuni totdeauna utopice, ci însuși simbolul oricărei orientări grație căreia să poată fi reînusușită, prin muncă adevărată, o artă a ponderărilor, fundamental alchimică în esența ei : „Căutarea alchimică a aurului trebuie înțeleasă astfel : este o căutare a principiilor realității, o tentativă de asimilare a normelor, asimilare ce poate fi efectuată în mai multe feluri – prin magie (introducerea aurului în organismul uman), prin mistică, prin metafizică”, nota M. Eliade⁶⁹. Într-un astfel de context, ce altceva să înțelegem prin asimilarea normelor decît posibilitatea unei *reînusușiri netriviiale a artei evaluării*, fără de care răspîndirea „Aurului” filosofal dă naștere unui proces de „contaminare” prin molipsire, asemănător cu cel descris ironic de Kierkegaard :

Pentru a se apuca de lucru (operă), individul trebuie mai întîi să învețe de la „alții” despre exigența legii ; or, fiecare dintre aceștia, ca individ, trebuie și el la rîndul lui să o învețe de la „alții”. Toată viața omului devine astfel un uriaș subterfugiu – să fie oare această mare, incomparabilă întreprindere în comun, marea operă a umanității ?⁷⁰.

Astfel, Aurul devine miezul – o, cît de revelator ! – al unei răsturnări de valori inerente oricărei practici filosofale ; această răsturnare este mai importantă decît o simplă reevaluare/devalorizare a estimărilor practicate pînă atunci : dacă orice „valoare”, acaparată fără să fi fost retopită în creuzetul unei operativități mai întîi neobișnuite, este menită să răspîndească fie lipsa de însemnătate, fie lepra lăcomiei înseamnă și că decantarea operată în singurătate se dovedește condiția necesară pentru strălucirea „valorii” a cărei virtute ar fi totuși nu atît de a întruchipa perfecțiunea, cît de a-l trimite pe fiecare la propria sa „vatră”. Dacă nu poate fi vorba aici de două forme fundamentale diferite de alchimie, ci mai degrabă de două niveluri de operativitate, unul dintre ele rămîne totuși în planul conceptelor „aurificate”, oferite cu filantropie imaginarului social, iar celălalt stîrnește o adevărată „revoluție”, o făgăduință pentru o și mai radicală ieșire din Egipt a tuturor năpăstuiților care caută în vîltoarea încercărilor, asemenea lui Iosif al lui Th. Mann, „aurul curat al gravității”⁷¹. Înseamnă deci că elanurile generoase ale hiperchimiștilor rămîn în general în primul stadiu : pe de o parte din pricina

66. Salmon, *op.cit.*, p. 132.

67. Citat de P. Forthuny, *Alchimie*, Ed. des Gobelins, 1947, p. 8.

68. Denumire atribuită uneori alchimiștilor.

69. *Fragmentarium („L'or”), Cahiers de l'Herne M. Eliade*, p. 73.

70. OC, vol. 14, *Les Œuvres de l'Amour*, p. 106.

71. *Joseph le nourricier (Joseph et ses frères [Iosif și frații săi], IV)*, Paris, Gallimard, 1980, p. 159.

speculațiilor lui O. Wronski, L. Lucas și Ch. Fourier privitoare la un *Ars Magna* mesianic, „armonic” și social, pe de altă parte din pricina unui zel cu accente uneori îngrijorătoare: „Eu sînt cel care a făcut ceea ce nimeni nu a putut face mai înainte; eu sînt cel ce va arunca la pămînt vițelul de aur și va răsturna tarabele neguțătorilor; în creuzetul meu port dormitorul pămîntului și, în opt zile, cel mai bogat dintre toți bogații va fi sărac”, proclamă Strindberg⁷². Nu i s-a părut oare lui Th. Tiffereau, care era convins de fecunditatea potențială a experiențelor sale mexicane, că trebuie să atragă urgent atenția publicului asupra inevitabilei reasezări a structurilor sociale ce va urma după aflusul aurului de transmutație, din pricina „surplusului de valoare pe care deprecierea aurului și a argintului o va conferi Pămîntului și imobilelor în general”⁷³?

Dar ce să înțelegem prin *Mare Operă Socială*? De îndată ce nostalgia taxată drept utopie⁷⁴ proiectează în viitor imaginea unei cetăți, a unei societăți ideale, nu sîntem oare tentați să vedem în această utopie un echivalent sociopolitic al Marii Opere alchimice? Chiar dacă observăm repede că această analogie grăbită golește de orice conținut propriu noțiunea de operă: prin ce anume procesul ce a dat naștere acestui „Aur” social ar fi de natură specific alchimică, dacă nu prin faptul că realizarea sa a fost punctată de niște etape asimilabile cu fazele Operei? Neputînd în general să stabilim asemenea corespondențe, ajungem de cele mai multe ori să asimilăm Marea Operă cu Idealul, adică cu ideologia dominantă dintr-o formă particulară de Stat; alunecare primejdioasă, fiindcă poate acredita ideea că un proiect s-ar apropia cu atît mai mult de noțiunea de *Ars Magna*, cu cît ar fi mai „totalizant”... și, cum orice putere coerentă cu ea însăși poartă în sine o dorință de expansiune aproape nelimitată a proiectului său fondator, ar trebui să ajungem să credem că orice putere ce reușește să impună o viziune unitară și totalitară ar fi o putere de „alchimist”. Ar însemna că referirea la *Ars Magna* hermetică ar putea justifica orice: colonialismul⁷⁵ sau oricare alt delir totalitar. Dimpotrivă,

72. Citat în *Obliques A. Strindberg*, Paris, 1972, p. 69.

73. *L'art de faire de l'or*, p. 4 și *Les Métaux ne sont pas des corps simples*, p. 23.

74. De unde și echivocul oricărei Vîrste de Aur, pus în evidență de acest fragment (atribuit lui A.W. Schlegel) și publicat în *Athenaeum*: „Imaginea înșelătoare a unei trecute vîrste de aur este una din cele mai mari piedici în calea vîrstei de aur care trebuie să vină. Dacă a existat o vîrstă de aur, acela nu era aur veritabil. Aurul nu ruginește și nu se strică, ci iese neînvins și curat din toate amestecurile și din toate descompunerile. Dacă vîrstei de aur nu-i e dat să dureze veșnic, atunci mai bine nici să nu înceapă: nu e bună decît să inspire elegii despre pierdere” (*L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 133).

75. Cf. A. Rogniat, *Hermès ou le génie des colonies* (f.d.) și revista *Hermès* (Alger, de la 25 mai 1904 la 1 martie 1905), unde se spune că Legea Analogiei este mijlocul suveran de a-l „pacifica pe musulmanul în care sălbaticul n-a murit” (nr. 1, p. 20).

aceeași logică simplistă ar putea să ne facă să conchidem, împreună cu Marx: „Dacă religia se poate lipsi de Dumnezeuul său, și alchimia se poate lipsi de Piatra ei filosofală”⁷⁶; autonomia cîștigată recent de chimie ar servi atunci drept model pentru orice om dornic de a se emancipa de religios și de a promova o concepție materialistă a naturii. Desigur, Marx nu spune ce mai rămîne „alchimic” în alchimie după o asemenea amputare. Or, dacă pînă în ziua de azi unele dintre aceste speculații hotărît ostile materialismului marxist mai prezintă interes, aceasta ține de faptul că ele nu-i sînt ostile în numele unui spiritualism răscumpărător făcînd oficiul de panaceu, ci în numele unei concepții despre „lucrare” a cărei paradigmă era operativitatea filosofală sau în numele unei viziuni „armonizante”, de inspirație hermetică, presupusă a fi în stare să pună capăt celor mai ucigăse antagonisme sociale. Dacă L. Lucas, așa cum am văzut, se declară convins că hermetismul ar fi cel mai apt să „propage marile perspective frățești, umanitare, ascunzîndu-le sub momeala ispititoare a unor nesfîrșite bogății”⁷⁷, O. Wronski a văzut înaintea lui în *Mesianism* o posibilă armonizare „între inerția naturii și spontaneitatea rațiunii”⁷⁸, iar Ch. Fourier le vestea „marea metamorfoză” tuturor celor care ar consimți să pună în practică teoria „atracției pasionate”.

Pe de altă parte, respingerea oricărei dialectici de inspirație hegeliană sau marxistă merge la ei mîna în mîna cu recunoașterea unei „dogme seriale trinitare” (Lucas), permițînd legătura dintre știință și înțelepciune, politică și alchimie: „De la alchimiști nu accept decît *tendința generală* care este trinitară; alchimia rămîne în afara slăbiciunilor de detaliu”, notează Lucas⁷⁹. Tot pe baza ternarului nedialectic își construiește și Wronski a sa *Filosofie absolută*, propeutică la Mesianism, în timp ce Fourier subliniază mai ales gradațiile subtile între extreme. Or, dacă nici o artă a tranziției sau a medierii nu e obligatoriu echivalentul unei „alchimii” și dacă hermetismul nu a izbutit niciodată să rivalizeze cu marxismul în planul practicilor sociale, nu e mai puțin semnificativ faptul că el s-a străduit să abordeze, prin alte cadre de referință, problema mediației, a ternarului și a totalității „sintetice” a unei Cunoașteri a cărei stăpînire nu

76. Marx și Engels, *Œuvres choisies*, Moscova, Ed. du Progrès, 1970, vol. 3, p. 376. Aceeași logică epuratoare l-a făcut pe G. Sorel să scrie: „Și astăzi inventatorii obțin cu ușurință încrederea capitaliștilor atunci cînd le anunță procedee metalurgice noi, pentru că, în ochii ignoranților, înăuntrul chimiei mai rămîne totdeauna ceva din alchimie” (*Les Illusions du progrès*, Paris, M. Rivière, 1921, p. 151).

77. *Le Roman alchimique*, p. 163.

78. *Prolégomènes au Messianisme*, Paris, 1842, p. 45.

79. *Le Roman alchimique*, p. 300.

e străină de vechile noțiuni de regenerare și de transmutare. Fie că Wronski i-a inspirat sau nu lui Balzac personajul M. de Wierzychownia în *Căutarea Absolutului*⁸⁰, rămâne totuși adevărat că la rău – înclinația megalomaniacă spre un sistem vizînd „împlinirea definitivă a cunoștinței omenești”⁸¹ – și la bine – încrederea sa în atotputernicia „legii de creație” –, Wronski s-a dedicat cu totul misiunii de a-i convinge pe oamenii timpului său să-și redescopere „nemurirea”, mascată de grija de a accede numai la Cunoașterea absolută în maniera lui Hegel sau de renunțarea, proprie națiunilor savante și civilizate, care-și dau seama că nu vor avea niciodată acces la Absolut:

Mesianismul descoperă astfel, în aceste regiuni ale existenței indestructibile și prin urmare eterne a omului, augusta problemă a PROPRIEI CREAȚII, prin rezolvarea căreia el trebuie, ca ființă rațională, să-și acorde el însuși nemurirea dincolo de mormînt⁸².

Să nu fie oare Mesianismul altceva decît un neopelasgianism agravat de lipsa de măsură prometeică și faustică a epocii moderne? Dacă realizarea autonomiei (autogenie) inerente acestei legi duce omul „pînă în sanctuarul creației intime a autorului universului”⁸³ și îi dă copleșitoarea putere (însăși puterea lui *Ars Magna*) de „a reproduce creația universului, și de a opera în sfîrșit propria sa creație”⁸⁴, Wronski insistă asupra faptului că o astfel de autonomie „postulează sau cere în mod inevitabil o mărturisire prealabilă că într-adevăr Cuvîntul este Dumnezeu”⁸⁵; mărturisire ce nu permite decît absolutității unei Cunoașteri constituite prin exercitarea Rațiunii să mai lucreze la regenerarea spirituală a omului și a lumii civilizate. Aceasta ar fi de altfel limita pe care nu o poate depăși filosofia hegeliană, blocată de o concepție despre Absolut (arhi-Cunoaștere) care, nefiind decît idee speculativă, i-ar interzice Absolutului orice *realizare* (auto-tezie) *mesianică* în termeni de autotelie (spontaneitate creatoare) pe care numai contactul cu „esența intimă a Absolutului” o poate insufla. Mai apropiat în această privință de Schelling decît de Hegel, Wronski consideră deci că închiderea sistemului de Cunoaștere (Lume sau „paritate coronală”) asupra lui însuși ar putea fi încununarea „legii creației” numai dacă „temelia eternă” și „culmea infinită” astfel reunite nu ocultează, prin unitatea lor regăsită, incondiționalul

80. Cf. contribuția lămuritoare a lui Ph. D'Arcy, Wronski (Seghers), 1970, pp. 68-74.

81. *Prolégomènes au Messianisme*, p. 114.

82. *Ibid.*, p. 43.

83. *Ibid.*, p. 125.

84. *Nothétique messianique*, Paris, 1881, p. 175.

85. *Prolégomènes au Messianisme*, p. 127.

din care își trag Realitatea, dificultatea fiind atunci de a expune „dezvoltarea genetică a Absolutului însuși” fără a recădea în greșelile imputate concepției hegeliene despre dialectică și rolul mediator jucat de faimoasa „ședere în negativ”. De aceea Wronski anunță că cele două elemente primitive: Cunoașterea (creație, spontaneitate) și Ființa (întemeiere, stabilitate, nealterabilitate) care generează această dezvoltare „resping fățiș, prin eterogenitatea lor esențială, orice combinație de identitate sistemică pe care am dori s-o stabilim între aceste două elemente”⁸⁶. Ca manifestări prime ale Realității neutre și în sine incognoscibile ce stă la baza lor (amintind mai curînd de *Ungrund*-ul boehmean decît de Dumnezeuul creștin), aceste două Elemente vor trebui să găsească o modalitate de „determinare” reciprocă și de depășire care să nu semene deloc cu o „combinare”. Dacă între ele există o „opozitie”, aceasta produce nu atît subordonarea unilaterală a unuia față de celălalt, cît un soi de confruntare față în față, ce evoluează treptat spre „neutralizare”. Termenul este cît se poate de echivoc, dar el se lămurește atît prin faptul că însăși rădăcina procesului este și ea calificată drept „neutră”, cît și prin descrierea „determinărilor reciproce ale Cunoașterii prin Ființă și ale Ființei prin Cunoaștere”⁸⁷. Cum să nu evoce această „dublă influențare parțială” preceptul alchimic de imobilizare a volatilului și de volatilizare a imobilului? Influența Ființei în Cunoaștere nu constă oare în a introduce „un soi de inerție” în spontaneitatea Cunoașterii, în timp ce, dimpotrivă, influența Cunoașterii în Ființă se recunoaște prin aceea că ea îi dă acesteia din urmă „variabilitatea Cunoașterii”? Este la fel cu a spune că Ființa și Cunoașterea își schimbă între ele proprietățile, așa cum Sulfur și Mercurul, dirijate de Artă, și le puteau întrepătrunde pe ale lor, pînă la o „absorbție reciprocă” sau „neutralizare”, în care sîntem ispitiți să vedem cel puțin începutul unei transmutații. Așadar *Filosofia absolută* a lui Wronski n-ar fi „alchimică” doar prin vocația ei totalizantă, de *Ars Magna* hotărîtă să înțeleagă și să îndeplinească „destinele finale ale omenirii” și, pentru aceasta, să lupte împotriva inerției lumii civilizate, proclamînd o „lege a creației” cu aspect de panaceu. În ciuda faptului că Wronski n-a introdus nici o Operă la Negru în procesul de autogenerare a Absolutului, însuși felul în care face el ca spontaneitatea și inerția să se determine reciproc dă întregului său sistem o bază cvasifilosofală, propedeutică la „înalta și încă necunoscuta mesianitate a omului”⁸⁸ asociată de el cu căutarea nemuririi, ea însăși

86. *Apodictique messianique*, Paris, 1876, p. 5.

87. *Apodictique messianique*, citată de Ph. D'Arcy, *ibid.*, p. 92.

88. *Prolégomènes au Messianisme*, p. 90.

întemeietoare a oricărei unități sociale, a oricărei împăcări între filosofie și religie, între dreptul uman și dreptul divin⁸⁹.

Desigur că este revelator pentru spiritul timpului faptul că Fourier, la fel ca Wronski și Lucas, a fost fascinat de reconstituirea „marelui organism al cunoașterii omenești”⁹⁰ și a văzut în *Ars Magna* vasta combinatorică cu incidente de tot felul (psihologice, sociale, economice) care, procedînd la reevaluarea dorințelor omenești și la rearmonizarea schimburilor dintre individ și societate, ar fi în stare și să regenereze civilizația occidentală: „Așadar la nivelul pasiunilor se elaborează alchimia universală, minunata transformare a lumii naturale și a lumii omenești”, notează S. Debout⁹¹.

Dar dînd din nou cuvîntul Naturii și luînd contact cu „nebunia” inerentă pentru ceea ce Freud va numi „energie pulsională”, Fourier descoperă simultan unicitatea unei mișcări – „miez de foc al globului sau focar al dorințelor, aceeași energie e peste tot la lucru”⁹² – și infinita diversitate, singularitate, a afectelor care îi alimentează continuitatea. Perfect conștient de altfel că dinamica pulsională astfel reactivată în scopuri sociale nu putea funcționa ca o simplă descărcare de intensități, Fourier s-a străduit să regăsească logica, dinamica și mai ales topica (loc/creuzet) acestei „metapsihologii” care era și pentru el alchimia, dificultatea fiind de a izbuti să lămurească ceea ce pînă atunci fusese reprimat și totodată de a integra și „subtiliza” energiile astfel eliberate în acel soi de athanor care este Armonia universală, deopotrivă condiție de posibilitate și rezultată a „alchimiei” celebrate de A. Breton în a sa *Odă lui Ch. Fourier*: „Disponînd de Piatra Filosofală, ți-ai ascultat primul tău îndemn care era să le-o întinzi oamenilor”⁹³.

Astfel că Fourier, ca și Wronski și Lucas, se va strădui să găsească în științe modelele cele mai apte de a integra această expresie/reglare a pasiunilor în cadrul unei raționalități mai întîi operatorii, dar cu o asemenea fecunditate socială și umanitară, încît ar putea deschide o eră nouă „în care omul n-ar mai avea nevoie de interpreți ca să comunice cu natura”⁹⁴. Din acest punct de vedere, matematica și muzica oferă exemplul unei posibile treceri, dar al unei treceri gradate, seriate, implicînd atîtea tranziții cîte sînt necesare pentru ca transferurile de planuri astfel operate să fie într-adevăr integratoare.

89. *Philosophie absolue de l'Histoire*, Paris, 1852, p. 15.

90. L. Lucas, *Le Roman alchimique*, p. 108.

91. „Les sciences dictées par la folie. La théorie de Charles Fourier”, *Les Sciences de la folie*, 1972, p. 94.

92. *Ibid.*, p. 77.

93. *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1979, p. 111.

94. L. Lucas, *Le Roman alchimique*, p. 182.

Cel puțin în această perspectivă practică Fourier o artă a analogiei și a tranziției care îl conduce la *multiplicarea seriilor*: diferite stări ale mișcării sociale, pasiuni descrise în diversitatea lor, faze ale educației armonioase... Dar găsirea celui mai fin „modul” discriminator în legătură cu diferențele specifice și deci a celui mai capabil să reunească singularitatea cu universalul, să fie oare asimilabilă cu o transmutație, care în plus mai este și colectivă? Făcînd din „Atracția pasionată” dinamica oricărei transformări sociale, Fourier opera desigur acea „deplasare a economicului spre psihologic”⁹⁵ ce avea să-l despartă de socialiștii materialişti din timpul său declanșînd trecerea de la psihologic la spiritual care-l va apropia de hermetiști; dintre aceștia, Jollivet-Castelot îi va reproșa totuși că nu a mers destul de departe în acest sens:

Fourier era prin urmare determinat de sistemul său să reia ideea armonică cunoscută hermetiștilor; (...) el n-a izbutit mai bine decît înaintașii lui să fixeze Alfabetul Semnăturii, lexicul acestui Limbaj, Cheia Lumii întregi. (...) Analogia universală are un sens mai adînc, e mai puțin psihologică. Nu este o emblemă, ci este raportul adevărat al fenomenelor unul față de altul, este Religia în sensul etimologic al termenului: *religare, a re-lega*⁹⁶.

Dacă pare greu de crezut că hiperchimiștii ar fi fost mai „religioși” în această privință, e totuși sigur că „alchimia” practică de Fourier pare să fi rămas la jumătatea drumului între o concepție a dorinței apropiată de cea a lui L.Cl. de Saint-Martin, ale cărui lucrări le cunoștea, și ceea ce va fi teoria freudiană a sublimării: astfel, dragostea „celadonică” (părăsirea dorinței senzuale în scopul renașterii spirituale) poate fi interpretată și într-un fel, și în celălalt. Faptul că știința fundamentală va fi de acum înainte cea a „resorturilor sufletului nostru” nu spune dacă mai importantă este punerea în lumină a acestor „resorturi” și a combinatoricii lor în foarte ludicele activități „armonioase” sau funcția mediatore a sufletului în sînul unui proces de Armonizare a cărui orientare ar provoca o transmutație. Oricum ar fi, la acest sfîrșit de secol, hermetismul, mai puțin suspect de sectarism decît religiile revelate, este purtătorul unei mize religioase, iar entuziasmul său analogic și unitar își va găsi expresia sublimată într-un Christos puternic hermetizat, aducînd popoarelor „vestea cea bună” a Marii Sinteze filosofale:

Această morală științifică (...) le va dezvălui enigma eternității Spiritului care evoluează prin vieți succesive ca să îndeplinească Marea Operă

95. S. Debout, *op.cit.*, p. 79.

96. *Sociologie et fouriérisme*, Paris, Daragon, 1908, p. 114.

a Vieții voioase și spornice, și astfel ea va educa o democrație stăpînă pe forțele naturale și pe energiile sociale, definitiv echilibrată și ierarhizată, învingătoare asupra fatalității antagoniste prin înălțarea ei către Armonie și prin unitatea ei de Atracție divină⁹⁷.

Deși Jollivet-Castelot zugrăvește un tablou al complicităților dintre burghezie și Biserică demn de un pamfletar marxist, el afirmă totuși necesitatea de a regăsi Re-ligia, chează fraternității și solidarității sociale, în timp ce Papus proclamă: „Trebuie să ne străduim să smulgem poporul din scepticismul și ignoranța legilor divine în care l-au aruncat iacobinii contemporani: trebuie să căutăm să creăm un alt ideal popular decît ura de clasă și alcoolul”⁹⁸. Atîtea sincere, dar grandilocvente naivități ce vin să încununeze edificiul oculo-hermetist sfîrșesc oare prin a-i distruge complet valabilitatea sau sugerează să ne punem întrebări despre condițiile unei posibile credibilități? Într-adevăr, pozitivismul uneori visător al unui M. Berthelot și „misticismul rațional” al unui Jollivet-Castelot arată că clivajele nu sînt clare nici de o parte, nici de cealaltă: unii, vrînd să raționalizeze pseudo-știința alchimică, redescoperă, uneori fără să-și dea seama, importanța ei „gnostică”; ceilalți, căutînd să găsească pentru ea dovezi științifice capabile de a „impune dezvoltarea socială a omenirii”⁹⁹, o înfundă într-un materialism spiritual lipsit de operativitate. Dar rătăcirile lor – și ale unora, și ale celorlalți – aruncă o lumină involuntară asupra a ceea ce în demersul lor rămîne de ordinul *operativului neexprimat*: existența acelei legături enigmatice, a celui „loc” de transmutație presimțit între alchimia practică și mistică, între istorie și Tradiție, știință și Gnoză, loc a cărui imperceptibilă omniprezență ce o amintește pe cea a lui Hermes (solul, călătorul) este exprimată, deși nu prea bine, de faimoasa lege a Analogiei: simpla trecere a lui Hermes menține deschis un *spațiu de circulație* ce poate deveni creuzet de transmutație, iar în afara acestui spațiu, Analogia pare sortită să se strivească în redundanțe plate, în stereotipiile pseudo-simbolice care abundă în literatura ocultistă, expertă în poleiri și în aplicarea unor teme alchimice pe o *materia prima* rămasă adeseori necultivată. Că este obiect de experiență trăită¹⁰⁰ sau exercițiu de gîndire, Analogia ar avea așadar nevoie mai ales să fie enunțată

97. F. Jollivet-Castelot, *L'Idée communiste* (1922), p. 231. Christos este numit aici „primul revoluționar”, „Christos laic”, sau „Isus al muncitorilor”.

98. *Ibid.*, nr. 11, p. 3.

99. E. Delobel, „Le problème alchimique”, *Le Voile d'Isis*, număr special, 1926, p. 728.

100. La Strindberg îndeosebi domină tema obsesivă a pintecului/athanor feminin, oricînd gata să-l înghită pe alchimist: *Journal occulte*, Paris, Mercure de France, 1971, pp. 49, 57.

într-o limbă în care acest spațiu să nu fie interzis de la bun început. Într-adevăr, nu putem să ne mulțumim cu argumentul leneș după care legea Analogiei și-ar fi pierdut relevanța o dată cu prăbușirea „viziunii despre lume” – astrobiologică, cosmoantropologică, ar spune G. Gusdorf¹⁰¹ – care o susținea, căci pot fi aduse și astăzi numeroase dovezi despre realitatea operatorie a „corespondențelor”, de exemplu medicina homeopatică. Problema trebuie pusă deci pe un alt plan, pe planul operativității, și nu retrădusă imediat în termeni de credulitate, variantă slăbită a credinței. Înseamnă mai degrabă că în afară de cutare sau cutare tehnicitate într-adevăr totdeauna operatorie, nici o limbă, nici o scriitură nu mai este capabilă, în mod colectiv, se înțelege, să facă să existe un asemenea spațiu de scînteietoare reversibilitate, menținut deschis printr-o dorință ce caută să împerecheze suflul unei neliniști cu „marele ritm”¹⁰² al lumii. Or, fără această legătură, acest „loc” și acest liant ce prelucrează materia verbală în mod aproape alchimic pînă la a înălța pentru o clipă revelația „asemănătorului” pe cea mai fină creastă a Timpului, produsul brut al operației nu e niciodată decît o biată zgură, fructul necopt al unei dorințe satisfăcute prea ușor. Să ne mirăm oare că admirabila scriere a unui necredincios ca M. Foucault a adus o mărturie mai convingătoare pentru o astfel de viziune¹⁰³ decît nefericiții partizani ai Unității? De altfel, un alchimist grec scria: „Ei o numesc *scriitorul* (pe Venus) atunci cînd intră în combinații. Scriitorul este cel care păstrează totul; el face corpurile să trăiască și le scoate la iveală culorile”¹⁰⁴. Nu va trebui deci să ne străduim pentru a găsi urme încă vii de alchimie la toți „scriitorii” (gînditori, poeți, muzicieni, uneori pictori), încă *operativi* în acest sens fiindcă au știut să meargă pînă la „acea făptură brută uitată din secolul al XVI-lea (...) acel spațiu zadarnic și fundamental pe care-l trasează din zi în zi textul literaturii”¹⁰⁵.

101. *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, p. 328 sq.

102. E. Faure, *L'Esprit de formes, Histoire de l'Art*, Paris, J.-J. Pauvert, 1964, vol. 1, pp. 261 sq.

103. „La prose du monde”, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 32-59.

104. M. Berthelot, *CMA*, II, p. 61.

105. M. Foucault, *op.cit.*, p. 59.

4

Un limbaj uroboric

Există hermetismul în care nu se intră pentru că este închis, cel în care se intră și care te închide, cel care te invită să intri ca să deschizi ceea ce este închis¹.

Obscuritatea textelor alchimice, limbajul lor repetitiv străbătut uneori de fulgurante verbale, aparenta lor lipsă de construcție logică fac din ele la prima vedere un exemplu desăvârșit de „hermetism” ce pare să confirme obscurantismul căutării filosofale. Lungă și plicticoasă ar fi deci lista de injurii și sarcasme rostite împotriva acestui „jargon”, presupus a fi doar o parodie a profunzimii și misterului. Printre cei mai moderați, M. Berthelot nu s-a ferit să constate „obscuritatea subiectului, caracterul himeric al unei părți din problemele puse”²; Gilbert a regretat „obscuritatea calculată care domnește în cărțile filosofilor hermetici”³, iar Lambert s-a întrebat „de ce alchimia a fost o știință atât de obscură, atât de greu de înțeles și atât de puțin abordabilă pentru inteligența noastră modernă, crescută la școala admirabilei precizii științifice”⁴. Dimpotrivă, numeroși scriitori și poeți s-au declarat sensibili la „magia” limbajului alchimic, perceput ca o îndepărtată anticipare a celor mai îndrăznețe găselnițe ale scriiturii suprarealiste sau ca o redobândire a „acelei noblețe, a acelei gravități, (...) a acelui ton religios”⁵ în care Jung a descoperit la rîndul său tonul voit emfatic al limbii arhetipurilor. Dar însuși faptul că atunci au fost reținute adesea și aproape exclusiv câteva

formule fermecătoare în dauna țesăturii înseși a limbajului pare să ateste că o astfel de admirație ține mai degrabă de ceea ce Abellio numea o „estetică a fascinației” – prin „proliferarea nelimitată a semnelor nelegate” – decît de o „estetică a transfigurării”, mai apropiată de exigențele transmutației⁶.

Asemenea reacții, pe cît de vii, pe atît de opuse, reflectă fără îndoială situația incertă a alchimiei moderne, trădată atît prin diatribele pozitiviste, cît și prin entuziasmele unui estetism rămas străin de finalitatea sa soteriologică. Ele dezvăluie de asemenea, fără să vrea, statutul *paradoxal* al unei arte a cărei logică privilegiază în aparență nelegatul, cînd însăși trama sa intimă stă mărturie pentru puterea de a îndura a unui operator și puterea de a dăinui a unei „materii”, acestea trecînd, unul prin cealaltă, prin chinurile discontinuității. Încă din secolul al XVIII-lea, un anonim sfătuia: „Să ne ferim să consultăm în această privință spiritele strălucite ale veacului, pe marii glăsuitori de nimicuri frumoase, pe batjocoritorii îndrîjiți care încearcă prin glume proaste să scape de umilirea secretă pe care le-o pricinuieste miraculosul care îi depășește”⁷. Este o surprinzătoare întrecere în luptă în care sînt aruncate „nimicuri”, de vreme ce L. Figuier va crede mai tîrziu că poate conchide: „Pentru a adopta acest limbaj obscur și inaccesibil, alchimiștii aveau un motiv excelent. Nu aveau nimic de spus despre arta de a face aur, fiindcă toate eforturile lor de a reuși au rămas inutile”⁸. Așadar, de la alchimiștii greci și pînă la marile tratate din perioada clasică, ar fi circulat neconținut un „nimic”, suficient de mobilizator totuși ca să producă reiterarea acestui „limbaj strălucitor” (M. Butor).

Practica textelor ne face mai degrabă să ne întrebăm dacă scufundarea în obscuritatea lor nu constituie o probă cvasiinițatică⁹ ce interzice recursul la orice posibilă lămurire din afară și obligă cititorul ori să se lase păgubaș, ori să devină receptiv la luminozitatea specială în care apar încetul cu încetul *Figurile* ce întruchipează logica complexă a Operei. Un comentator atent nota: „Sub o serie incoerentă de viziuni se ascunde o serie riguroasă de experiențe. Prețuiești obscuritatea lor; le deslușești logica”¹⁰. Presimțire confirmată de G. Lambert care, după „orbirea” sa inițială, constată și el: „Puțin cîte puțin se zărește o lumină desprinzîndu-se în mijlocul beznei. Parcă ne-am afla într-un mormînt, printre cadavre. Și iată

1. A. Artaud, *OC*, vol. 14**, *Suppôts et supplications*, Paris, Gallimard, 1978, p. 123.
2. CAAG, I, p. 3.
3. „De l'alchimie”, extras din *Dictionnaire de physique générale, théorique et appliquée*, Paris, Name, 1835, p. 32.
4. *Alchimie*, teză de doctorat în medicină (1910), p. 123.
5. M. Butor, „L'alchimie et son langage”, *Repertoire*, I, Paris, Ed. de Minuit, 1960, p. 13.

6. „Le problème de la transfiguration”, *Exil*, nr. 8-9, 1978, p. 40.
7. *L'Existence de la Pierre merveilleuse des Philosophes*, Paris, 1765, p. 20.
8. *L'Alchimie et les alchimistes*, p. 65.
9. R. Alleau, articolul „Alchimie”, *Encyclopaedia Universalis*, p. 672.
10. A.-M. Schmidt, Introducere la „Vie de Denis Zachaire, alchimiste”, *Mesures* (4), octombrie 1936, p. 151.

că, puțin câte puțin, mormîntul se luminează, cadavrele par să se însuflească”¹¹. Cu toate că aici avem într-adevăr de-a face cu un soi de peșteră verbală din care ar trebui să ieși treaz, *metanoia* nu se va petrece totuși atunci cînd suveranul Bine-Soare va risipi iluziile proprii lumii peșterilor, ci numai atunci cînd proba întinericului, trăită pînă în străfunduri, va impune o răsturnare beznă/lumină chiar în sînul Vasului al cărui spațiu/timp rămîne strîns legat de energiile macrocosmice înconjurătoare¹². Încă de la prima pagină a textelor, logica și „ontologia” proprii alchimiei ne impun modul lor de abordare, iar importanța lor ar fi micșorată dacă le-am reduce la descifrarea unei „limbi necunoscute”¹³ greu de înțeles. Cum spunea D. Lagneau: „Nu există nici o limbă asupra căreia, spre a-i dezlega secretul, să trebuiască a-ți încorda mai mult spiritul decît cea în care descrie purificarea metalelor”¹⁴. Dar dacă necesitatea de „a-ți încorda spiritul” poate sugera mai întîi intensitatea unui efort de lămurire, acesta, nu se va dovedi fructuos decît ca o clarificare venită din beznele unui „hățiș incoerent”, ale unui „talmeș-balmeș de termeni barbari”¹⁵. Exact invers decît limbajul conceptual care ne permite să delimităm un cîmp, să reperăm niște categorii și deci să ne situăm noi înșine mai clar într-un spațiu recunoscut ca omogen, limbajul alchimic va acumula procedeele de dezorientare, îl va sili pe cititor să parcurgă meandrele unui discurs fărîmițat chiar dacă, sedus doar de pitorescul verbal, subjugat de incantația ceremonială sau definitiv rătăcit, cititorul ajunge să uite sensul posibil al rătăcirii sale. Oricît de derutante ar părea, atîtea circumlocuțiuni și fărîmițări verbale sînt menite totuși nu atît să ascundă un înțeles presupus adevărat, cît să încerce să reconstituie, în plan verbal, un soi de *dublu operativ sub aspect mental* al manifestărilor ce se produc în Vasul de transmutație, unde „materia” este ea însăși supusă la răsuciri, întinderi, demultiplicări la fel de răvășitoare.

Dar poate că obscuritatea limbajului alchimic nu e decît forma inevitabilă, deși ciudată, a oricărui *ezoterism*: „Ceea ce este lăuntric, ascuns sub aparența exterioară, literală”¹⁶. Dacă misterul este „ceva

11. *Ibid.*, p. 19.

12. Omologarea Vasului cu Cartea este enunțată în mod foarte precis de N. Flamel: „Vasul de pămînt de forma aceasta este numit de filosofi întreitul vas; căci în mijlocul lui este un etaj, pe care se află un blid cu cenușă caldă, în care este pus Oul filosofic, care este un Balon de sticlă pe care-l vezi zugrăvit în formă de Trusă de Scris, și care e plin de lucrările Artei” (*Le Livre des figures hiéroglyphiques*, pp. 99-100).

13. R. Alleau, „Alchimie et cryptographie”, in Holmyard, *Alchimie*, pp. 307-313.

14. *Harmonie mystique*, Paris, 1636, p. 3.

15. *Ibid.*, pp. 19, 123.

16. H. Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, Paris, Berg, 1979, p. 7. Pentru o definiție a ezoterismului: J. Marquès-Rivière, *Histoire des doctrines ésotériques*,

care se primește în tăcere, apoi ceva despre care e interzis să vorbești, în sfîrșit ceva despre care e greu să vorbești”¹⁷, atunci după care tip de raport exterioritate/interioritate funcționează acest limbaj, cum ajunge el să împace exigența de a spune, proprie oricărui limbaj, cu cea de a păstra tăcerea, constitutivă oricărui ezoterism? Dacă sîntem dispuși să admitem că ezoterismul nu este ermetic închis „decît pentru inteligența cerebrală și va rămîne așa dacă nu cultivăm un alt aspect al inteligenței noastre și o altă mentalitate decît cea uitată în podul școlii”¹⁸, rămîne să înțelegem în ce tip de inteligibilitate ne pot iniția, ne pot deschide textele alchimice: *eisotheo*, poftesc înăuntru, deschid o poartă. S-ar putea într-adevăr ca practica Operei să contribuie la deplasarea relației exterioritate/interioritate spre o dialectică lăuntrică a Adeptului însuși: „Ezoterismul nu este o opoziție față de altceva, ci un loc al antagonismelor, un centru de gravitate dinamic”¹⁹. Ce anume îi permite limbii alchimiștilor să se pretindă a fi un astfel de loc și de ce natură sînt antagonismele ce apar în ea?

Deplînsă de unii, fermecătoare pentru alții, această obscuritate a fost în bună măsură dorită și organizată de alchimiști: „Există lucruri despre care omul nu are voie să vorbească”, spune *Rozariul Filosofilor*, iar Lambsprink confirmă: „Dumnezeu vrea ca acest lucru să fie ținut ascuns”²⁰. R. Bacon insistă: „Acela care ar dezvălui secretele naturii și științei ar strica armonia cerească; la aceasta poți să adaugi că asupra celui care dezvăluie lucrurile ascunse și destăinuie secretele se abat tot felul de nenorociri”²¹. Acest refuz de a spune pe deplin fără a păstra hotărît tăcerea cuprinde cel mai adesea alternanța dintre respectul datorat cunoașterii, primită ca „dar de la Dumnezeu”, enunțarea primejdiilor, reale sau imaginare, la care s-ar expune Adeptul indiscret, luarea în considerare a riscurilor de destabilizare ce amenință comunitatea politică și economică, dacă mirajul Aurului filosofal i-ar spori lăcomia fără să-i dezvolte în paralel și puritatea. Iată tot atîtea motive pentru care actul de a citi nu este în opinia alchimiștilor nici o simplă distracție mondenă, nici dobîndirea unei cunoașteri pur tehnice, nici adunarea unor informații, ci necesită o *dispoziție interioară*

Paris, Payot, 1950, p. 7; R. Abellio, *La Fin de l'esoterisme*, Paris, Flammarion, 1973, p. 14; A. Faivre, *L'Esotérisme au XVIII^e siècle*, Paris, Seghers-Laffont, 1973, p. 9.

17. L. Benoist, *L'Esotérisme*, Paris, PUF („Que sais-je?”, nr. 1031), 1970, p. 9.

18. R.A. Schwaller de Lubicz, *Propos sur ésotérisme et symbole*, Paris, R. Dumas, 1975, p. 35.

19. A. Faivre, *op.cit.*, p. 24.

20. *Traité de la Pierre philosophale* (1625), Paris, Denoël, 1972, p. 32.

21. *Lettre sur les prodiges de la Nature et de l'Art*, trad. A. Poisson, Paris, Ed. de l'Echelle, 1977, p. 50.

comparabilă cu deontologia alchimistului operativ în raporturile sale cu „materia” sa și cu Natura. Pentru alchimiști, ca și pentru Nietzsche mai târziu, nu poate fi vorba de a citi „ca un gură-cască”²². Dimpotrivă, simpatia lor merge către

adevărații scrutați de știință, cinstiți, răbdători, harnici precum harnicele albine, și nu către curioșii, pierde-vară și ușuratici, care-și petrec viața zburătăcind degeaba din carte în carte, fără a se opri vreodată asupra vreuneia ca să extragă din ea mierea cea dulce²³.

Mai mult decât atât, alchimiștii sînt gata să recunoască *valoarea inițiativă a rătăcirii*: „De aceea spun filosofi: cine n-a rătăcit încă nu a început, iar greșelile sînt învățătorii care te povățuiesc ce să faci și ce să nu faci”²⁴. Mai trebuie însă să înveți să deosebești trei tipuri de rătăcire: cea care rezultă din faptul că ai fost indus în eroare de lucrări voit înșelătoare sau inutil de absconse și care duce la pierdere de timp, risipă de energie și de bani. Asemenea reproșuri le sînt adreseate totuși nu atât adevăraților Filosofi, cît sofistilor (spagyriștilor) care-și împănăază tratatele cu enigme inutile. Ca să fie purtătoare de orientare, întunecarea sensului trebuie și ea să fi fost făcută cu o intenție veridică și nu din joacă gratuită sau din interes mercantil. Dar rătăcirea mai poate rezulta și din lipsa unui îndrumător spiritual. Așa că „să-i aducem mulțumire lui Dumnezeu, creatorul tuturor lucrurilor, care ne-a îndrumat, cultivat și învățat și ne-a dat știință și înțelegere. Și fără de care îndrumător, am fi rătăcitori și hoinari, și de lucrurile acestei lumi nici o cunoștință n-am avea”²⁵. Fiindcă a fost rănită de unele practici neîndemînatice, Natura își expune uneori ea singură doleanțele: mărturie stă faimoasa *Plîngere a Naturii către alchimistul rătăcitor*, de J. Perréal (1515). Dar singura rătăcire fecundă – comparabilă prin aceasta cu starea „materiei” mortificate – este cea care permite trecerea anumitor *praguri* de trezvie spirituală. Într-adevăr, oricine a practicat textele alchimice ajunge curînd să constate că mecanismele intelectuale cele mai bine rodite și cunoștințele dobîndite se dovedesc neputincioase să deschidă porțile esențiale: „Cărțile sînt labirinturi pline de încuietori, care însă trebuie să-ți dea propriile lor chei. Cititorul grăbit va desluși curînd, prin

22. F. Nietzsche, *OC*, vol. 6, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Gandillac, Paris, Gallimard, 1989, p. 52.

23. Magophon, *Hypotypose du Mutus Liber*, Paris, J.-J. Pauvert, 1967, p. 19.

24. M. Maier, *Atalante fugitive* (1618), trad. E. Perrot, Paris, Librairie de Médecis, 1969, p. 122.

25. Calid, „Le Livre des secrets d'Alchimie”, in R. Bacon, *Le Miroir d'Alchimie*, Lyon, 1557, pp. 57-58.

unele deschizături înguste, niște grădini minunate, dar grosimea zidurilor îl va descuraja și nu va avea răbdare să caute împrejurul porții uneltele cu care ar putea-o deschide”²⁶. De la primele pagini, cititorului textelor i se cere deci o altă privire, un alt mod de abordare, fără de care cărțile devenite „suflete moarte”²⁷ nu sînt de fapt decît „o rețea încurcată în fața căreia atenția cea mai susținută, răbdarea cea mai sfîntă, inteligența cea mai robustă se dau bătute”²⁸. Cum poate oare actul lecturii să integreze perspectivele fărîmițate cu calea unitară, îndrumată de întrezărirea Cărții?

Călătorie caleidoscopică

O primă metodă poate consta în a adopta, la fiecare nouă lectură, o *perspectivă dominantă și directoare*. Atunci, fie că urmărim simbolul sau tema, aceste lecturi repetate și diversificate sînt menite să organizeze metodic parcursul și să orchestreze armonios diferitele partituri și voci. Așa cum constată B. Husson: „Lectura celor mai bune tratate alchimice nu servește la nimic decît nu e făcută într-o stare de spirit dialectică și activă, căutînd mai ales prin lectura completă a unui tratat eventualul răspuns (fiindcă nu-l conține totdeauna) la o singură întrebare”²⁹. Ar fi vorba deci de a învăța să înaintezi în text luînd drept fir conducător cutare sau cutare *punct de vedere* ales de la bun început, rămîinînd însă conștient de riscurile pe care le implică această îngustare a cîmpului polifonic: riscul de a privilegia în mod abuziv cutare sau cutare aspect, perspectivă, în paguba întregului Operei și cel de a împiedica vederea globală (adică volumetrică), prin raționalizarea, din exces de liniaritate, a diferitelor registre ale textului. Fiindcă, dacă se cuvine a ne întoarce de fiecare dată la punctul de plecare ca să pornim pe o altă cale și a păstra în memorie traseele deja străbătute, dacă vrem să sperăm că vom vedea edificîndu-se treptat un spațiu mental mai coerent, nu se precizează nimic în privința modalităților de totalizare puse în Operă prin *acumularea discontinuităților*.

Oricît de judicioasă și eficientă ar părea față de talmeș-balmeșul aparent de nepătruns al textelor, o asemenea metodă pare ea însăși propedeutica la o problematică mai fundamentală: de ce natură este oare acest Tot – cel al textului-Carte, precum și al Operei – ca să fie

26. M. Butor, *op.cit.*, p. 16.

27. Crollius, *La Royale Chimie*, Lyon, 1624, p. 24.

28. G. Lambert, *op.cit.*, p. 123.

29. Introducere la *Trois Textes alchimiques du XVII^e siècle*, p. 31.

nevoie, pentru a-l aborda, de atâtea strategii operatorii care nu au poate pînă la urmă alt scop decît de a declanșa trecerea de la operatoriu la operativ, de la metodologic la ontologic? Dar despre ce fel de „ontologie” e vorba, în măsura în care actul repetitiv care îi este constitutiv asociază în mod atît de surprinzător continuitățile cu rupturile logice? Și în măsura în care repetarea lecturilor asupra căreia insistă toți autorii trebuie să aibă o altă însemnătate decît o mecanică și superficială repetare litanică, pseudo-liturgică. Să fie vorba de „articulațiile redundante” proprii oricărui discurs mitic³⁰? Într-adevăr, așa ar fi, dacă temporalitatea alchimică ar fi ea însăși doar recurentă. Să trebuiască oare să vedem în ea un soi de „repetiție”, care-l obligă pe fiecare să-și reînnoiască decizia care îl instaurază ca subiect și martor al unui adevăr mereu amenințat? Cartea alchimică nu devine „operativă” decît grație unui asemenea tip de promisiune inerentă desigur „religiosului” ca atare, acest fapt pare sigur; însă modalitățile prin care Cartea reafirmă exigența acestei promisiuni nu sînt cele ale unui existențial kierkegaardian, răstignit de paradoxul creștin. E vorba mai degrabă de „răsfoire”, adică de un teren – mai degrabă spațiu volumetric decît plan – stratificat cu răbdare printr-o veritabilă și minuțioasă re-iterare: drum reînnoit la fiecare lectură, prin care izbutesc să se îmbuce, să se lege diferitele planuri și niveluri ale unei singure realități, și aceasta grație chiar interstițiilor, discontinuităților care îl împiedică să devină totalizație fără suflare și fac din el mai curînd un soi de „pămînt înfrunzit” în care alchimiștii vedeau unul dintre secretele Operei³¹.

Pare deci incontestabil că alchimia și-a propus ca principiu didactic „perturbarea mecanismului logic al conștiinței profane în stare de veghe”³², dar este tot atît de evident că, dacă inițierea începe prin lectura textelor, ea nu poate fi îndeplinită doar prin această perturbare, cu alte cuvinte printr-o „dizolvare” (*solve*) care să nu fie însoțită de o reînchegare (*coagula*). Or, atunci cînd R. Alleau continuă: „Astfel, puțin cîte puțin, se forma un centru, un nucleu psihic strălucitor, în jurul căruia se strîngeau și gravitau puterile exterioare. În același timp se decanta humusul motivațiilor iraționale în jurul imaginilor unei dorințe traduse la dimensiunea cosmosului însuși”³³, el spune și tot, dar și nimic despre constituția acestor „structuri criptografice

30. G. Durand, „Pérennité, dérivation et usure du mythe”, *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 30.

31. „Pămîntul înfrunzit” sau pămîntul frunzelor desemnează materia la Negru, asociată aici cu putrezirea frunzelor din care pămîntul își trage rodnicia prin suprapunerea straturilor care, descompuse, vor alcătui mranîța.

32. R. Alleau, *Aspects de l'Alchimie traditionnelle*, p. 36.

33. Articolul „Alchimie”, *op.cit.*, p. 672.

originale” pe cale de a se forma atît în conștiința cititorului, cît și în „materia” Operei, al căror secret pare să se afle în potrivirea armonioasă a unei disparități savant întreținute ca atare de către alchimiști. Dar de ce natură este oare acel *et* care-l unește pe *solve* cu *coagula*? Se vede totuși foarte repede diferența dintre formarea acestui nucleu psihic ce permite inițiabilului să devină treptat Carte și Vas de transmutație și ceea ce Bachelard va descrie ca „reverie” alchimică, lectura textelor – un fel de coborîre în intimitatea substanțelor – fiind însuși tipul lecturilor fericite, solicitate de imaginile interiorității: „Să respiri cu nesaț un poem frumos înseamnă să bei aurul astral al alchimiștilor, să regăsești răsufierea cosmică a vieții și a sufletului, inspirație și expirație”³⁴. Dînd expirației sensul ei inițial de mortificare, alchimiștii ne îndeamnă să considerăm că orice constituire a unui „nucleu” psihic radiant ține mai degrabă de un proces (transmutație) decît de o metafizică a clipei³⁵, uimită de ivirea imaginilor. Desigur, limbajul alchimic este paradoxal în multe privințe, după cum vom vedea, dar în primul rînd prin faptul că amestecă în mod atît de anarhic în aparență, căutarea unui acord deplin, a unei stări de consonanță între cititor și text, cu destabilizarea sistematică prin introducerea unor discontinuități care ar putea totuși avea scopul – eminamente hermetist – de a negocia anumite „treceți” ascunzînd operația mediatore, ca și cum dezvăluirea ei ar tinde totdeauna să transforme o transmutație potențială în procedeu experimental sau în sistem speculativ. Acestea sînt motivele pentru care R. Alleau poate efectiv să conchidă:

Cartea alchimică tradițională este tehnic inimitabilă, căci compoziția ei complexă și, mai ales, subtila energie și influența spirituală de care este încărcată fac din ea deopotrivă un vehicul „hermetic” închis și un mesaj care înlocuiește în mod magic chiar prezența învățătorului³⁶.

Astfel că nu e cîtuși de puțin nevoie să insistăm asupra anumitor procedee criptografice relativ grosolane: folosirea literelor în locul cifrelor sau viceversa; litere sau cifre intercalate în corpul frazei; cuvînt „cabalistic” introdus brusc în continuitatea unei expuneri ca pentru a-i tulbura cursul prea lizibil. Naivitatea unei asemenea codificări – în general contemporană cu declinul alchimiei tradiționale – este adesea confirmată prin adăugarea imediată a „cheii” ce permite a-i restitui fiecărui termen echivalentul său uzual. Un

34. *L'Air et les Songes*, Paris, J. Corti, 1943, p. 274.

35. *L'Intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1979, p. 103 sq.

36. „Le symbolisme alchimique de la mort”, *Cahiers internationaux du Symbolisme*, nr. 37-38-39, p. 72.

procedeu mai rafinat este de a recurge la fabule și alegorii (proprii aproape tuturor artelor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea); acesta nu are încă decât puțin de a face, pe plan estetic, cu riguroasa eficacitate a unei simbolistici axate pe mortificarea „materiei” și a cărei eflorescență de imagini își găsește rațiunea de a fi în transmutația „materiei”. Mai subtilă și mai veridică ar fi desigur eventualitatea ca orice „figură” (vis, alegorie, fabulă, mit...) ce ascunde ceea ce se prefăce că arată să-l trimită din nou pe cititor la obligația de a deveni „locul” în care, pentru a ieși ca *sens tranzitoriu de trezire*, orice formă ar trebui mai întâi să intre, să se inverseze în „baia” (Apă mercurială) în care s-ar decanta de conotațiile sale familiare, cămătărești. Avem deci sentimentul că alchimiștii încearcă să împiedice desfășurarea prea liniară a frazei, răducind-o neconținut ca să nu lase să circule prea liber sensul, ca să-l oblige să-și sape el însuși un făgaș nou, infiltrându-se dincoace și dincolo de căile bătute ale logicii obișnuite. Din aceste întortochieri vecine uneori cu manierismul se naște stilul baroc alchimic care maschează austeritatea Operei sub o adevărată exuberanță:

E adevărat că în discursul lor despre materia proximă, despre preparare și gradele focului, nu sînt decât jumătăți de cuvinte, termeni rețezați; și, ca și cînd s-ar teme să spună prea multe sau să se exprime prea clar, acești doctori plini de șiretenie își mușcă limba la fiecare silabă, ca să ne facă să credem că un înțelept n-ar merge mai departe³⁷.

De aceea ar fi prea simplu de presupus că există totdeauna un secret acolo unde atenția este atrasă de vreun „nod” încurcat de limbaj. Alchimistul observă că anumiți autori „au putut ascunde adevărul cînd în întorsături ciudate și căutate, cînd sub expresii figurate, cînd, alteori, în însăși simplitatea cuvintelor lor”³⁸. O altă însemnare: „Tocmai cînd par a se îndepărta de subiectul pe care îl tratează, atunci vorbesc cel mai deschis despre el”³⁹. Astfel că e mai puțin surprinzător să-i auzi pe alchimiști proclamînd simultan totală opacitate a spuselor lor și transparența celor trecute sub tăcere. „Adevărul se ascunde sub aceste văluri și nicicînd Filosofii nu scriu mai înșelător ca atunci cînd par să scrie mai deschis, nici mai adevărat decât atunci cînd ascund ceea ce vor să spună sub niște termeni

37. W. Salmon, *Dictionnaire hermétique*, p. 3.

38. Huginus A. Barma, *Le Règne de Saturne changé en siècle d'Or* (1780), Archè-Milano, 1971, p. 11.

39. *Recueil sur le Grand Œuvre* (anonim, sec. XVIII), vol. 1, p. 173; Geber, *La Somme de la perfection* (sec. XIII), Paris, Ed. de La Maisnie, 1976, p. 166: „Oriunde mi se pare că am vorbit cel mai limpede și mai deschis despre Știința noastră, acolo am vorbit cel mai neclar și cel mai ascuns”. ♦

obscuri”⁴⁰. Și nimic nu stăvilește această șerpuitoare dialectică a clarobscurului: „Dacă discursurile alegorice sînt prin ele însele greu de priceput și cauză a multor erori, ele devin așa mai cu seamă acolo unde aceiași termeni sînt aplicați unor realități diferite, iar termeni diferiți – acelorași realități”⁴¹. Care cititor n-ar obosi de acest permanent *joc de pătrățele*, dacă prin folosirea deformată a limbii nu s-ar ajunge la a-i restitui sensul său vechii practici filosofale: prin întortochieri și trimiteri, prin subterfugii și întorsături bruște, prin etajări și false perspective, *filigranul unei Figuri* care nu este alta decât cea a Operei caută să se impună: „îmbinare de obiecte luate cite cinci: patru în pătrat și unul la mijloc”. Cu toată simplitatea ei aproape trivială, există o altă definiție pentru chint-Esență?

Logica alchimică vrea să nu se ajungă la dreapta rezonanță a unei răzlețiri constelate în cuaternitate, ea însăși recentrată în chintesență, decât străbătînd o anume nebulozitate⁴² presărată cu capcane și treceri, care se contrazic doar ca să se întrajutoreze mai bine: „Se poate spune despre obscuritatea Filosofilor față de Fiii Științei și de ceilalți oameni, că este asemenea negurii aceleia minunate pe care a așezat-o Dumnezeu între poporul său, cînd a ieșit din Egipt, și oastea Faraonului care-l urmărea”⁴³. Adresîndu-se „materiei” sale, alchimistul J. Le Tesson precizează sensul acestei metafore: „Cînd vom fi aproape de aceste treceri primejdioase, vei face prin artă să se iște o negură întunecată foarte neagră și deasă și mă vei învălui în ea și trecînd nu voi fi văzut, și trebuie să o ții pînă cînd am trecut de tot, și apoi ea se va împrăștia de la sine puțin cite puțin, fiindcă atunci mă voi întări și nu mă voi mai teme de nimic”⁴⁴. Jucînd aici pe modul apariție/dispariție vizuală, discontinuitatea textuală indică ciudățenia unei „treceri” echivalente cu o ieșire din robie: salvat de o ruptură de plan de conștiință, inițiatul nici măcar nu mai trebuie să uite ce a trăit mai înainte, de vreme ce dispariția fumului șterge și urmele descumpănirii sale, și pe cele ale medierii astfel negociate; el se

40. J. D'Espagnet, *L'Œuvre secret...*, p. 116.

41. M. Maier, *Atalante fugitive*, p. 122. Autorul speră că, prin juxtapunerea partiturilor muzicale, a vinietelor, maximelor și discursurilor, sincronizate de Arta hermetică, aceasta va restitui existenței umane totalitatea ei armonioasă: viața vegetativă, sensibilă și inteligibilă concurînd în a celebra acea fugă care este Marea Operă.

42. R. Bacon, *Le Miroir d'Alchimie*, p. 109.

43. Salmon, Prefață la *Bibliothèque des Philosophes chimiques*, p. 139. De remarcat că Th. Mann va folosi astfel de rupturi „inițiatice” în marea lui frescă *Iosif și frații săi*, așezată sub semnul lui Hermes-Thoth: „Un sol, călăuză și veghetor, străbate lumea și află lucruri dintre cele mai felurite” (*Le Jeune Joseph*, Paris, Gallimard, 1986, p. 150).

44. J. Le Tesson, *L'Œuvre du Lion Vert* (secolul al XVII-lea), Paris, Librairie de Médecis, 1978, p. 17.

trezește *altul* fără să mai trebuiască să-și decline identitatea față de vreun asupritor. O dialectică comparabilă a dezvăluirii/ocultării pare să guverneze raporturile dintre recitirea trudnică și iluminarea subită, dintre cvasi-sacralitatea cărților și necesitatea distrugerii lor, dintre unicitatea Cărții și multiplicarea ei infinită în cărți... pînă cînd ajungem să ne întrebăm dacă limbajul alchimic nu procedează – într-un registru expresiv temperat de metaforele naturaliste – ca un soi de *koan zen*, fracturînd certitudinile mentale, practicînd asemenea fulgerului spărtura salvatoare, operînd o legare spirituală de-la-cap-la-coadă, a cărei figurare planificată ar fi *Uroboros*-ul și căreia analiza raporturilor dintre Filosoful-Artist și Natură îi va arăta discontinuitatea lămuritoare, Operantă.

Pe de o parte, totul ne îndeamnă deci la pîrguirea lentă, la perseverența neștiută și tăcută, la „lectura răbdătoare și scormonitoare”⁴⁵; pe de altă parte, nimic nu ne spune ce anume măsuri trebuie luate pentru ca iluminarea să devină „norocul” unei așteptări atît de trudnice. Or, nici o muncă, oricît de asiduă ar fi, n-a determinat vreodată (în sens cauzal) un asemenea eveniment. Este cunoscut adagiul alchimic: „*Ora, lege, relege, et invenies occultum lapidem*”, care proclamă că descoperirea Pietrei ar fi aparent subordonată repetării actului de a citi; dar cel care și-ar închipui că a deslușit *alfa* și *omega* ar fi foarte curînd descumpănit de înțîlnirea altei maxime: „Albiți Alama și rupeți-vă Cărțile, de teamă să nu vi se sfîșie inimile”⁴⁶. Celui care și-ar închipui că a găsit taina Operei în echivalența paciență-Sapientă, lectura lui Geber i-ar reaminti că trudnicele continuități nu înseamnă nimic fără o anume „impetuoșitate a spiritului”⁴⁷, dar cel ce ar fi ispitit să confunde această mișcare arzătoare a unei dorințe sigure de sine cu o anume repezeală (în care se recunoaște, zice-se, lucrătura Diavolului) și-ar vedea eforturile făcute praf prin dezlănțuirea teribilului „Foc al gheenei”. Dacă impetuoșitatea salvează Opera de la înămolirea în greutatea prea pămîntească a muncii de zi cu zi, singură transmutarea ardorii înfocate în limpede luminozitate de inspirație cerească poate însămița durabil „materia” cu lumina sa...

Aceleași incertitudini, același balans descumpănit în raportul dintre Carte și cărți, oferind două versiuni (concurrente? complementare?) ale unui soi de reîntregire osiriană. Trebuie oare ca, ținîndu-ne de tradiție⁴⁸, să considerăm orice carte drept o depozitară a Cărții?

45. B. Gorceix, *Alchimie*, p. 13.

46. *Entretien du Roi Calid et du Philosophe Morien*, Salmon, *BPC*, II, p. 94. Cf. și M. Maier, *op.cit.*, p. 120.

47. Geber, *op.cit.*, p. 167.

48. Cf. *Trois Anciens Traités de Philosophie naturelle*, Paris, 1626: „Cele șapte capitole ale părintelui nostru Hermes, numite de cei vechi cele șapte peceți

Și, refuzînd a ne rătăci în multiplicitate, să săpăm același sol textual pînă ce vedem țîșnind o revelație care, pentru cititorul amăgit de jocul înșelător al semnelor, să aibă valoare de recolectare unificatoare și salvatoare, îngăduindu-i într-adevăr să rupă pentru totdeauna cărțile: „Astfel că, acum, nu scriu nici după vreo învățătură omenească, nici după vreo știință învățată din manuale. Mă inspir din propria mea carte care s-a deschis în mine. (...) N-am nevoie de nici o altă carte”, conchide J. Boehme⁴⁹. Dar granița dintre această exterioritate textuală și interioritatea Vasului-Carte este atît de mișcătoare, încît putem recomanda în mod la fel de legitim cercetătorului să se apuce să reconstituie Cartea din fragmentele ei răspîndite prin diferite tratate: „Una dintre cărți o declară pe cealaltă și ceea ce îi lipsește uneia este adăugat în cealaltă”⁵⁰. De unde concluzia din *Turba Philosophorum*: „Acordați una prin alta (...) fiindcă una lămuirește ceea ce alta ascunde, și astfel totul se află acolo, pentru cel ce caută bine”⁵¹.

Dar prin aceasta nici un tratat nu ne dă cheia a ceea ce ar fi arta de a cerceta „bine”, ci dimpotrivă înmulțește procedeele de bruiaj: inversarea operațiilor din Magisteriu, omisiunea unei fraze importante, insistarea asupra unor amănunte fără însemnătate... Așadar priceperea Artistului trebuie să răspundă la șiretlicurile Filosofilor, dejucînd capcanele cunoașterii, ca și pe cele ale ne-cunoașterii: „Citiți totul de atîtea ori cît vă îndoiți, și păstrați această carte ca pe o lumină în fața ochilor, și aveți răbdare să așteptați”⁵². De la Cartea canonică la întruchiparea ei scripturară în diferitele tratate, de la Cartea întrezărită și încă visată, la Cartea în sfîrșit deschisă prin care Artistul devine el însuși autor calificat, se află oare o cunoaștere care, încetul cu încetul, s-a sedimentat în acest fel? Căci, din căderi în potriviri pertinente, din alunecări în lămuriri, *cine* este de fapt operatorul unei asemenea operativități, al unei asemenea deschideri de „sensuri” datorită cărora țîndările textuale și practicile gestuale „lucrează” alchimic la elaborarea unei Arte ea însăși fără alt autor și alt nume decît cel de Mare Operă, rod al unui soi de scandaluoasă inversare a darului: „Le-am deschis Cartea celor care știu; le-am tănuțit celorlalți lucrurile care le sînt ascunse și necunoscute”,

egiptene, în care sînt cuprinse principiile acestei științe, atît de limpede pentru cei care o pricep, încît parcă toate cărțile scrise de atunci nu ar fi decît niște comentarii despre aceste șapte capitole și despre Tabula Smaragdină”.

49. *Confessions* (texte alese de A. Klimov), Paris, Fayard, 1973, p. 11.

50. D. Zachaire, în Salmon, *BPC*, II, p. 453.

51. Salmon, *La Tourbe...*, *BPC*, II, p. 29. Cf. și *Le Livre d'Artephius*, p. 147.

52. Vezi Dom Pernety, *op.cit.*, articolele „Langage” și „Ruse” și *Le Rosaire des Philosophes*, p. 210.

proclamă într-adevăr Hermes⁵³, apropiat prin aceasta de Christos atunci când enunță în *Evangelhia gnostică după Toma*: „Celui ce are în mînă,/ i se va da. Celui care nu are,/ chiar puținul pe care-l are/ i se va lua” (*Logion* 41).

Din paradoxuri în răsuciri, este oare deprinderea acestei limbi altceva decît ex-presie, tescuirea unei „materii” pe care Cartea cel mult o oglindește, înlocuirea unei Naturi *potrivit căreia* tratatele repetă neconștient că trebuie să înveți să *Vezi*, întocmai cum învățătorii budiști – îndeosebi Chan – vorbeau despre „șlefuirea oglinzii”⁵⁴? Cu toate acestea, acolo unde Zen sfîrșește prin a îndepărta iluzia ultimă relativă la „realitatea” atît a ștergerii lustrului, cît și a oglinzii, alchimiștii se angajează cu hotărîre în circularitatea uroborică a unei logici căreia totuși îi proclamă doar „naturalitatea”: „Citiți, recitiți și gîndiți-vă bine, raportînd totul la piatra de încercare care este natura, ea vă va garanta adevărul pentru mine”⁵⁵. Dacă Opera împlinită pecetluiește într-o taină desăvîrșită colaborarea dintre Artă și Natură, să însemne oare dispariția sudurii dintre ele că avem de a face cu unul din acele naturalisme pe care raționalismul obișnuiește să le opună propriului său artificialism? Atunci când Cosmopolitul îi cere cititorului să nu-i judece scrierile „după scoarța și înțelesul exterior al cuvintelor, ci mai degrabă prin puterea naturii”⁵⁶, el îl îndeamnă desigur să deosebească între lectura ezoterică și cea exoterică, dar și mai mult încă, să pornească, începînd cu actul de lectură, un asemenea dialog cu Natura, încît, investit cu forța sa imaginativă și vizionară, să poată face și el la rîndul său din orice „materie” spațiul unei posibile revelații/transmutații. De asemenea, orice reflecție asupra limbii „naturale” proprii alchimiei trebuie să țină seama în primul rînd de permanentele reajustări la care îndeamnă acest limbaj și care sînt de ajuns pentru a o distinge de naturalismele lingvistice criticate de filosofie. Nici conceptuală, nici cu adevărat simbolică, această limbă se străduiește mai degrabă să țeasă – prin cuvinte considerate ele însele drept „vase” ale unei virtuale transmutații – anumite *raporturi operative* între Unu și multiplu.

53. Salmon, *op.cit.*, vol. 1, *Les Sept Chapitres...*, p. 51.

54. Cf. îndeosebi P. Demiéville, „La métaphore du miroir et la «doctrine subite», *Tch'an, Hermès*, Paris, Les Deux Océans, 1985, pp. 167-177.

55. *Aphorismes chymiques* (1692), p. 34.

56. *Nouvelle Lumière chymique* (1609), Paris, Retz, 1976, p. 34. *

În mina verbală: cuvinte/vase și vase/materie

Alchimiștii caută să deosebească realitățile profane de cele reperate prin Arta lor în primul rînd prin folosirea cuvîntului *nostru/ noastră* (limbaj, artă, aur...): „Să știi cu adevărat că cel care ia cuvintele altor filosofi după articularea și semnificația vulgară a numelor, acela se rătăcește adesea”⁵⁷. Totuși, dacă folosirea acestui singur cuvînt devine semn de înțelegere între „inițiați”, întrebuintarea lui repetată rămîne deopotrivă puerilă și supărătoare atîta timp cît nu ne-am îndreptat privirea spre interiorul cochiliei astfel opuse curiozităților profane. Dacă n-ar fi vorba decît de a sugera existența unei împărății într-o împărăție, a unui nucleu vital ascuns în intimitatea unei scoarțe, oare n-ar fi putut la fel de bine și alte procedee de limbaj să traseze linia de demarcație dintre ezoteric și exoteric, să servească drept parolă de trecere sau de oprire? Dar e vorba mai puțin de a tranșa și de a exclude decît de a desemna, prin acest *cuvînt-cochilie*, termenul unui proces de apropiere specific alchimic, ca să zicem așa pecetluit în și prin folosirea acestui singur cuvînt: *nostru*. Includerea ireversibilă și reciprocă a unei „materii” și a traseului operativ în stare de a-i fi refăurit conținutul culminează astfel în acest soi de marcare a limbii folosite de alchimist, „punîndu-se prin cuvîntul «nostru» în rîndul celor care au cunoscut compoziția acestei opere admirabile”⁵⁸. Este o marcare violentă în sine, după chipul operației de extracție și de purificare întreprinse, dar parcă îndulcită de însăși *in-cursiunea* acestui cuvînt în țesutul limbii a cărei temeritate transgresivă pare s-o incline, la momentul potrivit, către taina unei intimități. În această incursiune izbutește totuși să se exprime, *între coajă și miez*, lucrarea Operei care eliberează Sulful din ganga lui mercurială, îl smulge din închisoarea lui întunecată, conducîndu-l treptat către însușirea lui ultimă: „Acest aur astfel chintesențializat nu mai este cel al vulgului: îl numim aurul *nostru*; el este gradul suprem de perfecțiune a naturii și artei”⁵⁹. Ultimă familiaritate venită să încununeze și să îndulcească munca extenuantă, această denumire marchează și mai mult invizibila îngrăditură

57. E. Canselieret, Prefața la *Mutus Liber*, p. 29.

58. D. Lagneau, *Harmonie mystique*, pp. 22 și 32: „Filosofii se slujesc mai mereu de cuvîntul «nostru» pentru a deosebi lucrurile despre care vorbesc ei de ceea ce înțelege gloata prin această vorbă”.

59. E. Philalèthe, *L'Entrée ouverte au Palais fermé du Roi* (1645), Paris, Denoël, 1970, p. 18.

cu o transparență perceptibilă numai de privirea reînsuflețită : „Soarele, Luna și Mercur al nostru nu sînt aurul, argintul sau argintul viu obișnuit, căci acestea obișnuite sînt moarte, dar ale noastre cu toate că din ele au ieșit, sînt vii”⁶⁰. Ajungem deci să credem că folosirea ghilimelelor, devenită aproape automată atunci cînd vrem, la rîndul nostru, să deosebim unul sau altul dintre aceste vase de limbaj, păstrează spiritul practicii antice, izolînd astfel orice „materie” verbală pe cale de transmutare de țesutul trivial care poartă cuvîntul numai către folosirea sa instrumentală. Dacă, închis asupra sa, cuvîntul nostru ferește puterea germinativă a nucleului viu de privirile profane, acest procedeu pare de asemenea să dubleze, în planul limbajului, îngrăditura hermetică devenită indispensabilă pentru a se evita fuga spiritelor subtile ce se înalță în „cerul” Vasului în timpul sublimării : „Cu pecetea tare a lui Hermes, închide paharul, de teamă ca materia ta să nu cadă pradă vîntului hoinar”⁶¹. Limbajul va folosi deci cele două accepții și funcții principale ale aceluiași cuvînt : *Vasul Artei* (Athanor, balon de sticlă) și *Vas de Natură* (Apă mercurială). Ambiguitatea este întărită de faptul că raportul conținător/conținut, aici doar vag delimitat, se deplasează, prin lucrarea Artei, numai către Vasul de Natură și că unul din secretele Artei stă în această deplasare.

O primă mișcare – de scobire, de săpare – îl îndeamnă deci pe cititor/operator să pătrundă mai adînc în taina „materiei” sale : *cuvîntul-Vas* desemnează în acest caz nu atît o realitate definită în extensie și comprehensiune după criteriile logicii conceptuale, cît o *îmbucare de planuri* succesive, păstrînd totuși un nucleu, un punct fix în jurul căruia, datorită textelor, se învîrte și limbajul, potrivit fazei evocate a Operei, precum și potrivit gradului de realizare spirituală a Artistului. Comparată uneori cu o exegeză ce permite trecerea de la sensul literal la sensul moral, apoi divin și anagogic⁶², această mișcare către ceea ce e mai ascuns și mai esențial prin care Natura ar trebui să-și dezvăluie treptat tainele, își află mai devreme sau mai tîrziu limita și ponderarea naturală în nu mai puțin spectaculoasa exteriorizare prin care „materia” lucrată de Artă se dezvăluie vederii, se epifaniează prin forme simbolice care pentru privirea exersată se citesc ca „semne”. În plus, dacă logica operatorie e datoare să constate că Apa mercurială se află în Vasul Artei (balon), logica operativă a alchimistului îl duce la concluzia că Apa mercurială, lucrată după regulile

60. D. Lagneau, *op.cit.*, p. 22.

61. D. Stolcius, *Viridarium chymicum* (1624), Paris, Librairie de Médecins, 1975 (prezentare de B. Husson), p. 80.

62. D. Lagneau, *Harmonie mystique*, p. 3.

Artei, devine ea însăși Vas al lui Hermes. În sensul acesta, Vasul cu adevărat alchimic prinde loc și formă devenind *căuș* al unei Ape dispuse să primească, golită de caracterul ei apos fals substanțial. Orice plan sau nivel de realizare poate fi deci considerat, rînd pe rînd, și conținător, și conținut : cuvîntul-vas nefiind el însuși decît un punct de reper, un soi de nodul într-un lanț aproape nesfîrșit în care se pot desluși anumite „figuri” tipice, înzestrate cu un înțeles, dar pe care nu-l putem închide cu adevărat făcînd ca extensia și comprehensiunea să se limiteze reciproc. Astfel, cuvîntul-vas devine într-un fel „locul” privilegiat pornind de la care să înceapă orice analiză a limbajului alchimic prin aceea că el focalizează tropismele insolite ale unei limbi a cărei logică se pare că necesită reconstituirea unei *topici* ciudate, întrezărită deja în plan metodologic în legătură cu Pămîntul-Mină ; termenul acesta desemnînd :

- Progresia
Operei
- 1) Muntele (real sau simbolic) unde căutătorul poate rerera filoanele de metale grosolane sau nobile.
 - 2) Materia de unde știu ei să-și extragă mercurul.
 - 3) Mercurul lor însuflețit (după putrezire).
 - 4) Sulful lor „deoarece corpul roșu este principiul și începutul vopselei și metalelor lor”.
 - 5) Mina albă înseamnă magisteriul la alb.
Mina roșie desemnează magisteriul la roșu.

Pămîntul înseamnă :

- Progresia
Operei
- 1) Materia grea și poroasă, care împreună cu apa compune globul pe care-l locuim. Aceasta se descompune, la rîndu-i, într-o parte grosolană, excrementală, și un miez care constituie *Elementul Pămînt*.
 - 2) Mina care cuprinde materia din care ei își extrag mercurul.
 - 3) Materia însăși.
 - 4) Mercurul fixat.

Pămînt + calificative :

Pămînt adamic : materia din care trebuie extras mercurul ;
Pămînt alb înfrunzit : materie la alb ;

Diferite faze ale Operei :

Pămîntul Filosofilor : sulf ;
Pămîntul frunzelor : materie în putrefacție ;
Pămînt solar : materie fixată la roșu ;
Pămînt blestemat : excremente – *caput mortuum*.

Închisoarea înseamnă :

Îmbucarea
potrivit
progresiei
Operei

- 1) Părțile pămîntești, grosolane și eterogene, unde mercurul și aurul lor sînt închise ca într-o temniță din care trebuie să le scăpăm
- 2) Vasul în care se pune materia Operei, pentru a lucra la magisteriu.
- 3) Mercurul, care prin dizolvarea fixului îl ține ca într-o închisoare tot timpul negrelui pe care au numit-o și mormînt.
- 4) Însăși fixarea mercurului.

Înțelegem atunci mai bine dificultățile întîmpinate la citirea textelor alchimice : nefiind o noțiune conceptual delimitată, fiecare termen trimite la o *configurație de calități*, de posibilități, și numai înaintarea lucrării Artei permite ca dintre acestea să le determinăm pe cele care vor fi „fixate” alchimic în funcție de exigențele relative la fiecare fază a Operei. Dar dacă în felul acesta orice cuvînt-cheie poartă semnele lăsate de decantarea operată, cititorul se vede obligat să știe foarte exact cărui stadiu al procesului îi corespunde folosirea *cuvîntului-materie* care i-a reținut atenția. Înaintînd nu doar între, dar și în cuvinte ca de-a lungul unui soi de scară gradată de progresia Operei, el învață să descopere în acestea niște „stațiuni” ale Patimilor trăite de „materia” a cărei „fixare” nu este echivalentă totuși cu o conceptualizare. Se pun atunci două probleme :

1) Cuvintele rămînînd, pe de altă parte, în plan formal ceea ce sînt, cum izbutește practica alchimică a limbii să le restituie – în afară chiar de deplasarea lor în corpul frazei – ceva de ordinul unei *culori sonore* care ar fi echivalentul lucrării asupra „materiei”? Urmărind mai departe meta-fora devenită necesară prin logica textuală aici în Operă, ajungem să ne întrebăm dacă țesutul/materie verbal nu exercită asupra anumitor cuvinte pe care se sprijină soarta Magisteriului asemenea presiuni, torsiuni, încît sfîrșește prin a le expulza la un anumit moment ca și cum ar fi vorba de un nucleu, făurindu-le din nou ca pe un giuvaier. După care alte semne inteligibile va recunoaște cititorul în cutare sau cutare cuvînt, devenit microcosmos, evoluția parturirii întreprinse în balonul filosofal? Se vede și de ce nu ne putem mulțumi să vorbim despre „magie” fără a ne întreba despre traiectoria unei lumini ce vine să se cristalizeze în aceste prisme verbale, pure concrețiuni ale „logicii” alchimice a lui *solve et coagula* : extremei tehnici în desemnarea materiilor folosite sau a operațiilor în curs care „fixează” cumva spiritul într-un punct precis, îi corespunde o deschidere către hotarele nemărginite ale derivei onirice sau ale infinității manifestărilor fenomenale conținute virtual în cutare sau cutare „materie”. Astfel, numele tehnice al fiecărui

ingredient ce intră în rețete poate deveni un soi de meteorit prețios, purtător de puteri ascunse, întors cu plăcere pe toate fețele ca să scînteieze și să sune în lumină. Fiindcă aceste cuvinte-materii, aceste cuvinte-peisaje, care deopotrivă iau și dau, sfîrșesc prin a căpăta măreția singuratică a unor monoliți ce sfidează alinierea textuală, obligînd trecătorul să-i privească în singularitatea spațiului pe care ei l-au deschis, unde nu poți decît să-i înșirui, unul cîte unul : Asenă – Ceruză – Cinabru – Orpiment – Realgar – Hiacint – Chelidoni – Tabashir – Comaris – Cartham – Chalcilis – Orcanetă – Adragant – Scamonee – Azurit...

Asociate, ele formează locuțiuni ciudate în care se pot încrucișa, schimba între ele, puterile realului și cele ale imaginarului, întrucit, la fel de bine, aici tocmai extrema precizie verbală și tehnică îndeamnă la aprofundarea onirică a „materiilor”, ca să spunem așa reîntoarse în pămînt, care a fost prima lor mină : Balsam – Găteală de algă brună – Floare de știr – Suc de măselariță și de cafeluță-acră – Kysthos marin – Rugină de fier – Misy fript – Rădăcină de caper – Cositor îmbobocit – Fiere de țestoasă de apă dulce – Lapte de iapă cu mînz – Cîrmîz pisat – Sîngerare de rășină de Palestina – Ulcior cu urină de măgăriță – Sînge de balaur – Răzuială de cocleală... Dacă limbajul alchimic pare așadar inițiatorul tuturor „suprarealităților” verbale, contribuția sa la revoluția poetică – sau mai degrabă la o revoluție prin „poetic” – nu se află oare în altă parte ? În ascuțitul său sens al unei „realități” care, dezbărată de zgura obișnuită, ar face să se conjuge *materialitatea cu imaginarul*, în cuvinte și ritmuri în care ar fi perceptibil indicele de refracție al unei lumini, al unui *Logos* mereu în mișcare, mereu în căutarea unei întrupări mai tăioase și mai strălucitoare. Ungaretti a formulat admirabil acest lucru :

Poezia se manifestă (...) atunci cînd orice amintire pare să fi părăsit obiectele, apoi să le fi umplut din nou, ca prin minune, adică atunci cînd cuvintele devin în stare să treacă fără discontinuitate de la descătușarea din vise la întunecatul labirint al memoriei⁶³.

2) Cum a ajuns acest limbaj, la prima vedere amenințat de un soi de scurgere fără sfîrșit, inerentă fluidității sale întru totul mercuriale, să-și formeze niște margini care nu intră în contradicție cu *virtualitatea*, ea însăși fără margini, a noțiunii de transmutație? Acestei dificultăți se pare că filosofi hermetici i-au răspuns o dată în plus folosind jocul sincron al raporturilor dintre Artă și Natură, stăpînele tuturor cumpănilor. Fiindcă Natura, matrice a tuturor posibilelor, este ea însăși infinit deschisă și drastic închisă. După

63. *Innocence et mémoire*, Paris, Gallimard, 1969, p. 271.

chipul ei, Vasul de transmutație hermetic închis este totuși deschis asupra celor o mie și una de manifestări ale misterului care se desfășoară înăuntrul lui. Dar oare nu trebuie să redefinim atât închisul, cât și deschisul, astfel încât să devină inteligibile, la rîndul lor, și diferența de funcționare dintre logica închidere/transgresiune proprie limbajului conceptual și logica deschidere/transmutație a Operei în acest limbaj derutant? La prima vedere, într-adevăr, nimic nu pare să opună între ele *delimitarea* conceptuală și *fixarea* alchimică: acolo unde extensiunea unui termen circumscrie atât natura, cât și cantitatea calităților sale (comprehensiune), și deci îndiguieste și acordează preaplinul potențialităților sale, alchimia procedează printr-o reperare cu siguranță mai direct legată de exigențele operative circumstanțiale, dar de eficacitate comparabilă de vreme ce rolul jucat de cuvîntul-materie, în cutare moment al procesului, determină și evantaiul calităților ce vor fi reținute și – ca să zicem așa – fixate de acest „radical”. Dacă există vreo diferență, aceasta pare să stea mai cu seamă în caracterul relativ stabil al logicii conceptuale și în caracterul mișcător al logicii alchimiei. Dar, dacă privim mai îndeaproape, să fie oare vorba de același tip de mărginire, de castrare simbolică impusă scurgerii verbale, de același raport deschidere/limitare? Fiindcă, dacă de obicei logica conceptuală își găsește în Natură, cel puțin la început, confirmarea categoriilor prin care întreprinde sistematizarea și stăpînirea realului, ce se întîmplă atunci cînd Natura însăși este recunoscută drept instigatoarea sfișierii și răsturnării de care sînt neconținut tulburate delimitările categoriale? Desigur, puterea regulatoare a Naturii se exercită mai întîi prin dublul fapt de a deschide un spațiu și de a-l limita: spațierea Cer – Pămînt, care face posibilă înălțarea/coborîrea „materiei” în Vas; spațierea temporală, care permite pîrguirea germenului pînă la împlinirea lui în Aur filosofal; spațierea creată de polaritatea, analogică, dar distanțată, a macrocosmului și microcosmului... Chezașe ale ne-identității substanțiale a „materiei” cu sine însăși, prin care se păstrează posibilitatea transmutației, aceste diverse spațieri nu-și găsesc totuși rațiunea de a fi decît în Spațiul/Timp globalizant al Operei a cărei unitate este singura capabilă să includă diversitatea lor; astfel, orice liniaritate spațială, temporală, materială, verbală, care ar încerca fie să-și dea înainte de vreme o origine și un sfîrșit ultime, fie să se adîncească în dubla sa infinitate, ar fi readusă la o circularitate care i-ar pune imediat din nou virtualitățile în joc și în Operă.

Acestei duble maladii: a delimitării și a expansiunii infinite, alchimia îi oferă deci antidotul unei transmutante repunerii în circulație a energiilor cărora Apa mercurială le înnoadă terminațiile astfel prefăcute neconținut una într-alta. Totuși, în măsura în care astfel de

spațieri sînt intim dependente de lucrarea Artei, nimic în Natură nu garantează nici deschiderea lor definitivă, deplină. Ceea ce a fost deschis poate la fel de bine să se închidă. În mod reciproc, cuvintele sînt într-adevăr termeni prin faptul că opresc hemoragia sensului, și nu prin faptul că o asemenea limitare ar pune capăt pentru totdeauna procesului care le-a adus la iveală ca *noduri temporare de sens*. Într-un anume fel, limba „naturală” a alchimiei nu e decît o încercare printre altele – realizate de diversele filosofii – de a spune relațiile totdeauna complexe dintre Unu și multiplu, transcendență și imanență, substanță și accidente sale... Or, tocmai aici, în *chiar intimitatea unei „materii”* ce întreține cu multiplicitatea sa fenomenală niște relații ireductibile la diversele postulate ale rațiunii clasice, tocmai aici își îndeplinește alchimia destinul său mediator. Fiindcă limbajul său, integrînd globalitatea Operei în diferitele planuri (orizontal, vertical, transversal) pe care ea se desfășoară, are la rîndul său nevoie de *rectitudinea unui operator* capabil să fixeze fluxul fenomenal și verbal într-un „corp” glorios pentru a-i da realului forța de a spori neconținut, „sporirea” fiind atunci virtualitatea devenită strălucitoare prin transmutație, a unei multiplicități mai întîi ne-legate și proliferante. Procesul este redat de o analiză mai amănunțită a termenului-proteu prin excelență, cea „materie cu o mie de nume” despre care vorbesc tratatele.

Dictionarul mito-hermetic enumeră... 599 dintre ele! Atribuindu-i o mie, cel puțin ca posibilitate, revenim la a înzestra această „materie” cu fecunditatea și cu plenitudinea presupuse a aparține oricărui milenarism. Procedeul nu e nici nou, nici propriu alchimiei: mistica islamică îl utilizează frecvent cînd e vorba de numele lui Dumnezeu⁶⁴, Dao este numit „Mamă a celor zece mii de fapte”, iar cele o mie de nume ale lui Șiva „nu sînt decît epitete ce se referă la diferitele aspecte ale manifestării sale”⁶⁵. Multitudinea numelor atribuite „materiei” filosofale corespunde prin urmare infinității posibilităților sale, dar și diferitelor domenii în care ea este chemată să-și manifeste virtutea „multiplicativă” și diferitelor stări ale procesului de transmutație trăit de ea în Vas: „Cu cît această Materie capătă mai multe culori noi, prin căldura focului, cu atît mai multe nume

64. T. Burckhardt, „Du dévoilement des activités divines”, *Hermès*, nr. 1, *Les Voies de la mystique*, Paris, Les Deux Océans, 1981, p. 210: „Fiecare din aceste Nume implică o revelație superioară celei conferite de Numele precedent, căci Dumnezeu se comunică într-un mod mai deosebit revelîndu-Se deslușit”.

65. A. Daniélou, *Shiva et Dionysos*, Paris, Fayard, 1979, p. 64: „Divinitatea nu poate fi deslușită sau definită prin formă sau prin cuvînt. Cele o mie de nume ale lui Șiva nu sînt decît niște epitete care se referă la diferitele aspecte ale manifestării lui”.

diferite i se dau”⁶⁶. Toți termenii care o desemnează într-o stare oarecare a ei: *Materia prima*, Apă mercurială, Piatră filosofală, sînt un fel de receptacule deschise către această neobosită energie, larg deschise pentru infinitatea și profuziunea care le străbate. De unde și nemulțumirea comentatorilor: „Asemenea anarhie în vocabular! Patruzeci de nume înseamnă un singur lucru, patruzeci de lucruri se adăpostesc sub un singur nume”⁶⁷; și neconținutele avertismente ale alchimiștilor: „Voi, care cercetați această Artă, vă rog lăsați deoparte atîtea nume obscure, căci materia noastră nu este decît una: Apa”⁶⁸. Este vorba oare, o dată în plus, de producerea unei încurcături pentru a orienta mai bine în și către invizibil? De fapt, par să intervină în paralel mai multe procedee de dezvoltare/ocultare:

O primă logică – de altfel extravagantă în efectele sale de limbaj – cere ca limba să urmeze, să îmbrățișeze, să însoțească scrierile „materiei” în desfășurarea exuberantă a manifestărilor sale: „Piatra noastră are nume aproape infinite, căci ea este numită cu numele tuturor lucrurilor negre, iar cînd e albă sau roșie, cu numele tuturor lucrurilor albe sau roșii, iar din pricină că e strălucitoare, are nume voioase”⁶⁹. Fără a fi siguri nici măcar dacă această „materie” e o substanță, un gen, o vedem ramificîndu-se în speciile sale, și în speciile speciilor sale, întinzîndu-și astfel ramurile, naturale și verbale, asupra întregii lumi a cărei desemnare specific minerală, vegetală sau animală pare aproape o clasificare abstractă și zadarnică pe lîngă atotputernicia mișcării în care a prins rădăcini și s-a născut. Pare incontestabil că există aici un soi de fenomenalism – dacă nu tot o fenomenologie –, și acest lucru este confirmat de faptul că alchimia caută tocmai să înscrie în „materia” sa elanul eliberator al unei soteriologii. Dar ajungem, vrînd-nevrînd, să ne întrebăm și ce puteau aștepta alchimiștii, pe un plan operativ mai direct, de la o modalitate de limbaj care făcea din orice enunț o simplă strălucire nelegată de nici o altă totalitate decît de pornirea provenită dintr-o materialitate atît de surprinzătoare, despre care putem presupune chiar că substanțial nu e nimic altceva decît *dorință irezistibilă de manifestare*, suscitînd de pildă următorul gen de piesă de virtuositate:

Eu sînt bătrînul Balaure, prezent pe tot Pămîntul. Sînt Tată și Mamă, tînăr și bătrîn, puternic și slab, mort și viu, văzut și nevăzut, tare și moale, coborînd în Pămînt și urcînd la Cer, foarte-mare și foarte-mic, foarte-ușor și foarte-greu. Ordinea Naturii e adesea schimbată în mine,

66. Morienus, Salmon, *BPC*, II, p. 77.

67. J.G. Krafft, *Poètes et faiseurs d'or*, Paris, Ed. Ophrys, 1940, p. 30.

68. *La Tourbe...*, Salmon, *BPC*, II, p. 21.

69. D. Lagneau, *Harmonie mystique*, p. 21.

în culoare, număr, greutate și măsură. Eu conțin lumina naturală. Sînt luminos și întunecat. Sînt cunoscut și nu sînt nimic, vreau să spun nimic stabil. Toate Culoarele strălucesc în mine prin razele Soarelui”⁷⁰.

Bachelard și-a dat seama că nici un cititor fidel nominalismului „nu vrea să urmeze imaginația în întruparea pe care le-o dă ea calităților”⁷¹, care l-ar împinge spre o permanentă *deplasare expresivă* capabilă de a sugera infinitatea unei dorințe, mereu nesatisfăcute, de purificare a substanțelor. Dacă există secret, mai spune Bachelard, „el ține de natura materiei alchimice” de care nu te apropii decît urmărind visul „unei intimități de nesfîrșită adîncime”⁷². Dar oare nu înseamnă că în felul acesta privilegiem doar una dintre direcțiile în care ne împinge imaginarul alchimic, legat desigur de explorarea uimită a adîncimilor, dar în aceeași măsură și de expansiunea multiformă și paradoxală a „materiei” sale? Pe de altă parte, se poate spune oare că realitatea n-ar fi în opinia alchimiștilor decît o „aparență înșelătoare”, iar proliferarea verbală un soi de capcană care ar exprima mai cu seamă neputința de a ajunge vreodată la realitate? Pe scurt, trebuie oare să considerăm alchimia drept o reverie de cuvinte și imagini ori să vedem în ea unul dintre posibilele temeuri ale unei itineranțe poetice mai îndrăznețe în care s-ar căuta o „lege” inedită a ființei în căutare de ponderație subtilă (transmutație) între *diseminare* prin proliferarea calităților (*solve*) și *unificare non-substanțializată* (*coagula*)? În cazul acesta, misterul „poetic” al alchimiei – mai mult ontologic decît estetic – s-ar putea dovedi a fi rădăcina îndepărtată a oricărei soteriologii ce refuză să se subordoneze discursului teologic (clerical și metafizic), dar care pregătește terenul teosofiei recunoscîndu-i Naturii rolul său mediator între om și divinitate.

Într-adevăr, pare greu de crezut că multiplicitatea numelor nu are altă finalitate decît readucerea la Unitate, dacă alchimiștii n-ar vrea ca prin aceasta să desemneze și în același timp să treacă sub tăcere *care este legătura* ce li se pare că unește „substanța” cu accidentele sale. N-ar însemna oare aceasta mai curînd că ei înțeleg să spargă și să reconstituie unitatea substanțială, în așa fel încît nici una din manifestările sale să nu poată fi considerată „accident”, ci *epifanie reinnoită* a unui mister? Limbajul alchimic nu s-ar mulțumi numai să ne inițieze în lectura anumitor simboluri: el ne-ar antrena să surprindem în acțiune *puterea de simbolizare* inherentă oricărei „materii” puse în Operă pe cale alchimică, „materie” a cărei Unitate,

70. B. Valentin, *L'Azoth des Philosophes*, Salmon, *BPC*, III, p. 166.

71. *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948, p. 48.

72. *Ibid.*, p. 50.

atît de ades proclamată, ar cuprinde diversitatea, răsfoită ca paginile marii Cărți a Naturii, reactivate de Artă. Dacă într-adevăr aceasta a fost intenția majoră care l-a condus pe operator în sînul multiplicității, nu ne mai mirăm de proliferarea practicilor de limbaj care tind să satureze pentru a putea simplifica mai bine, să enumere la nesfîrșit pentru a proclama Unitatea, să genereze idiomul acolo unde ne așteptam la limbă, să vireze brusc acolo unde cititorul s-ar fi putut împotmoli... Astfel, acolo unde un tratat⁷³ înmulțește calitativele atribuite Lunii ținînd seama de planul fenomenal în care se manifestă natura ei schimbătoare, alt tratat⁷⁴ i le atribuie pe toate Aurului solar, a cărui virtute multiplicativă îl îndreptățește să întreacă Luna în calitate. Dacă am căuta să unificăm infinitatea de nume ale Pietrei, nu ne-am mai mira că trebuie alăturate unele care nu se împacă nicidecum, enunțate sub formă de paradoxuri asumate: „Ea e Piatră și nu e Piatră, scumpă și ordinară, limpede și prețioasă, obscură și cunoscută de oricine, și n-are decît un nume, chiar dacă are mai multe”⁷⁵. O Piatră care ea însăși nu e altceva decît *locul nominal al oricărei ubicuități*:

E o apă albă, ce se află îngropată în pămîntul Indiei; o apă neagră, ce se află îngropată în ținutul Chadjer; o apă roșie strălucitoare, ce se află îngropată în Andaluzia. E un lichid ce ia foc în atingere cu lemnul; e un foc ce se aprinde din pietre pe tărîmul Persiei; e un copac ce crește pe vîrfuri de munte; e un tînăr născut în Egipt⁷⁶.

Cel care ar vrea să încerce să recapituleze termenii-cheie prin care este desemnată singura operație secretă a Magisteriului ar trebui să enumere mai întîi diferitele puncte de vedere din care să o abordeze și să fie atent, rînd pe rînd: doar la *nigredo*, la a coace și numai a coace, la a coace și a mistui, la cele trei culori ale Operei (Negru/Alb/Roșu), la conversia reciprocă a Elementelor, la spiritualizarea corpurilor și la corporificarea spiritelor, la separarea „materiei” din care să se extragă *materia prima*, la sublimarea Apei mercuriale, la dizolvare/congelare, la răbdare și stăruință, singurele chei ale Operei..., ca pînă la urmă să conchidă: „Observați că dizolvarea, calcinarea, vopsirea, albirea, reîmprospătarea, îmbăierea, spălarea, coagularea, îmbibarea, coacerea, fixarea, zdrobirea, uscarea și distilarea sînt unul și același lucru, iar toate aceste cuvinte vor să spună doar să prelucrezi, să coci Natura pînă cînd ajunge perfectă”⁷⁷. Însă,

73. J. Le Tesson, *L'Œuvre du Lion Verd*, p. 35.

74. M. Berthelot, *CMA*, II, p. 84.

75. Salmon, *La Tourbe...*, *BPC*, II, p. 8.

76. *CMA*, III, p. 117.

77. *Le Livre de Synésius*, Salmon, *BPC*, II, p. 180.

asa cum ar trebui precizat de îndată, coerența este astfel recucerită din punctul de vedere al operatorului, a cărui Acțiune – imagine activă a Unității – este aici privilegiată; dar nu exclude răsturnarea propoziției fiindcă și Focul Naturii, acționat de Artă, îl coace pe operatorul/materie, iar Natura, stăpîna, suverana ponderațiilor filosofale, este ochiul prin care se desfășoară Magisteriul. Dacă totuși duce la valorizarea acestui pol activ care este operatorul/subiect/materie, nu putem uita totuși următorul lucru: că, deși necesară pentru a ieși din risipire, orice fixare asupra unui singur punct de vedere poate deveni la rîndul ei „coagulantă” dacă acest punct nu se dovedește sămînță a unui adevăr⁷⁸; adevăr ce nu corespunde, desigur, definiției scolastice: *adequatio rei et intellectus*, ci îndeamnă la a considera „subiectul” Operei (operator/materie) drept punctul de fixare ce deschide spațiul în care se vor putea echilibra prolixitatea eterogenizantă a manifestatului și intuiția globalizantă și omogenizantă a unei unice dorințe care, asemenea Aurului filosofal, își caută „identitatea” sa întrupată:

O nouă naștere. În loc ca sămînța să servească la zămislirea altei făpturi, ea servește la zămislirea pentru a doua oară a aceleiași făpturi. Întoarcere în sine, circuit închis, cerc.

Mișcarea circulară este și simbolul aparentei îndepărtări care este apropiere⁷⁹.

78. „Acest punct fix rămîne totdeauna în centrul seminței lor, care este aceeași în toți (...), dar este nevăzut, din pricină că este numai și numai un duh prins în închisoarea întunecoasă a Metaletelor” (*Le Pseautier d'Hermophile*, Salmon, *BPC*, IV, p. 404).

79. S. Weil, *La Connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950, p. 154.

5

Celebrarea Unicului

O, minune! O, preafericită și atotputernică materie! Cel care o cunoaște temeinic și care știe rezultatele ascunse sub enigmele ei, acela, într-adevăr, este inteligența vrednică de toată cinstea¹.

În adâncurile unei „materii”, adâncuri care le dublează pe cele, de nepătruns, ale Naturii, se deslușesc treptat mișcările unei auto-prefaceri întreprinse prin lucrarea Artei. Toate procedeele folosite pentru a deschide/închide limbajul în tot atâtea cuvinte-vas, vase-materie nu sînt așadar decît abordările, mai mult sau mai puțin lămurite, ale tropismelor subtil diferențiate și orientate dinăuntru Oului filosofal prin care Unul se înmulțește spre a se reîntoarce apoi la sine, *transmutat* și antrenînd prin această rotație desăvîrșirea unei intense dramaturgii în vas închis; căci nici o transmutație nu poate „avea loc” decît în echivalentul acestui Vas, scobit de însuși dinamismul „materiei” și susținut de privirea trează a celui care i-a suscitât realitatea operativă: „Dacă locul este obiect de gîndire, nu este în calitate de Dumnezeu, ci în calitate de loc. Și chiar dacă este luat drept Dumnezeu, nu este atît ca loc, cît ca energie capabilă de a cuprinde toate lucrurile”, se spunea încă în *Corpus Hermeticum*². Formulare criptică a cărei răsucire, în formă de aparentă tăgăduire avînd mai curînd funcție de îngrădire hermetică, evită capcana unei echivalențe mai directe, care ar face din loc expresia lui Dumnezeu, el însuși întruchipare a unicei energii care circulă peste tot, și ar confirma caracterul păgîn al unei transfuzii atît de imediate a divinului, redus la a nu fi decît apoteoza unei vitalități omniprezente. Aceasta nu înseamnă că o astfel de energie nu ar fi și ea, într-un fel, Dumnezeu manifestîndu-se într-un „loc”, dar numai o anumită răsucire, trăită

de „materie” și găsind aici ecou în limbă, asigură caracterul hotărît *trans-ferențial* și mereu *meta-foric* al identității paradoxale făurite din nou de Operă și salvează în același timp hermetismul alchimic de la înclinarea „coagulantă” proprie oricărui materialism, de la o anume descărnare spiritualistă și de la ispitele de contopire după care se recunoaște adesea păgînismul.

Închizătoarea Vasului hermetic pecetluit nu este așadar decît forma concretă și exoterică luată de o anume îngrăditură a „materiei”, repliată asupra unei unități care este totuși, după cum vom vedea, deschisă și dialectizată. În această privință, toți alchimiștii recunosc categoric necesitatea de „a se dezbara de imaginația pluralității materiilor”³, fiindcă, precizează ei, „cuptorul este unic, unic este drumul de urmat, unică și Opera”⁴. Totuși, dacă o singură „materie”, un singur Vas și un singur Foc dețin cheile Operei, numai lucrarea alchimică te poate face să descoperi *ce unitate* este în Operă în reversibilitatea operativă a acestei treimi. Or, dacă demultiplicarea numerelor ne-a permis să întrezărim cum au pornit alchimiștii să gîndească relațiile dintre Unul și multiplu și ce stratificări au impus prin aceasta limbii lor, trebuie acum să încercăm a înțelege în ce fel procesul alchimic, care conduce iterația materiei ordinare către Aur, înscrie *diferențierea* în ceea ce totuși nu încetează a se proclama *celebrarea Unicului*.

Denumirea cea mai generală pentru a desemna această unitate activă, evolutivă este cea de revoluție (*re-volvere*): „Operația Pietrei noastre nu e decît schimbare a Naturilor și revoluție a Elementelor. (...) Astfel, circulînd unele într-altele, cele patru Elemente își schimbă adevărata lor natură”⁵. Or, această re-voluție unificatoare și-a găsit expresia simbolică mai întîi în trei chipuri aproape omoloage de îmbinare, îmbucare și creștere. Dacă *Uroboros* pare într-adevăr a fi expresia cea mai globalizantă a revoluției elementale căreia trupul său inelat îi permite să circule (*En to Pan*, Unul Totul), îmbinarea cap/coadă pe care o întruchipează face din el și un simbol privilegiat al paradoxului inerent oricărei *coincidentia oppositorum*. Atrăgînd mai mult atenția asupra fenomenului de gestație, de clocire, *Oul* filosofal își trage dinamica sa internă din *Focul de Roată* care îi dezvoltă sămînța pînă la maturizare; căci, dacă „învîrtirea roții” asigură circulația elementală, rotația reflectă și ea strălucirea unei

1. M. Berthelot, CAAG, I, p. 3.

2. Poimandres, II, 6, *Corpus Hermeticum*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

3. M. Berthelot, CAAG, I, p. 63; Zosimos, CAAG, II, p. 121: „Consideră materia multiplă ca fiind una”.

4. Synesius, citat de Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, articolul „Fourneau”.

5. *Le Livre de Synesius*, Salmon, BPC, II, p. 187.

„materii” în continuă „creștere” prin echilibrarea forțelor centripete și centrifuge puse astfel din nou în Operă.

La un prim nivel de lectură, această circularitate „naturală” recurentă atrage o formulare redundantă ce devine repede obositoare, fie că e vorba de identitatea dintre sămânță și fruct⁶ sau de echivalența dintre Vas și Oul filosofal a cărei pregnanță simbolică, menționată în scrierile alchimiștilor greci⁷ este neconținut reafirmată: „Filosofii au denumit Mercurul lor Ou (...) deoarece, așa cum oul este un lucru rotund, circular, cuprinzând în sine două naturi și o substanță, albul și gălbenușul, și scoate din sine însuși alt lucru ce are suflet, și viață, și zămislire, atunci când iese puilul din ou, tot astfel aici Mercurul cuprinde în sine două lucruri de o natură, un trup și un spirit și scoate din sine însuși suflet și viață atunci când totul e spiritual, de unde apoi se face zămislirea adevăratului Elixir”⁸. Tot așa cum stoicismul nu poate fi înțeles mărginindu-ne la comparația bine cunoscută dintre filosofie și ou⁹, nici alchimia nu poate fi redusă la asemenea imagini, supradeterminate de izomorfismul simbolic al Oului și Roții: „Astfel se face minunata circulație a naturii, iar roata ei cea mare este această operație de raze”, spune un aforism chimic (1692), iar Cleopatra ne învață: „Spun că polul se va învîrți, pornind de la cele patru elemente, și că nicidecum nu se va opri (...). Se obține un preparat care fuge fără piedică prin tot soiul de corpuri. Astfel s-a îndeplinit arta filosofiei”¹⁰.

Faptul că o asemenea fugă ar putea să amintească saltul Logosului empedoclean prin Elemente¹¹, iar polarizarea în Dragoste/ură ar putea fi asemănată cu polarizarea alchimică Sulf/Mercur ține desigur de aceea că orice dinamică elementală e datoare să asocieze libera circulație cu dramaturgia, deja prezentă în alchimie în însăși ambivalența Focului filosofal, „altoit și păzit în străfundul materiei, și

6. Cf. M. Maier, *Atalante fugitive*, p. 166: „În aur se află sămînța aurului”; *La Tourbe...*, Salmon, BPC, II, p. 162: „Fiecare sămînță face un fruct asemănător cu cel din care a ieșit ea”; J. D’Espagnet, *op.cit.*, p. 121: „În metale trebuie căutată specia metalică, așa cum în om trebuie căutată specia omului, iar în bou, cea a bouului”.
7. M. Berthelot, *Les Origines de l'alchimie*, p. 51; CAAG, I, „Nomenclature de l'Œuf”, pp. 21-22; *La Tourbe...*, BPC, II, pp. 32-33.
8. B. Le Trevisan, *Œuvre chymique*, p. 134; D. Stolcius, *Viridarium chymicum*, p. 338: „Îngreuiat de sămînța solară, iată-l pe balaurul nostru pe care, cu nu prea mare cheltuială, oricine îl poate pregăti. Pe cele pe care se sprijină, el le și cuprinde. Iată de ce, înțeleaptă ceată, el se numește oul tău”.
9. Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, vol. 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 64 [trad. rom. C.I. Balmuș, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, Iași, Polirom, 1997].
10. M. Berthelot, CAAG, III, p. 287.
11. *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, 1988 (Pléiade), pp. 347 sq.

foarte legat de ea”¹². Forță de viață (căldură și energie), pretutindeni prezentă în Natură, și de moarte (Focul gheenei), Focul rău condus nu este atunci decît „un spirit foarte crud, dușman al odihnei, care nu cere decît război și distrugere”¹³. Cu toate acestea, în virtutea logicii filosofale după care „lucrurile care distrug sînt tocmai acelea care perfecționează”¹⁴, Focul este însă „veninul” necesar conducerii Operei, a cărei lucrare alchimică va utiliza și totodată va întoarce în contrariul său forța corozivă și pornirea devastatoare. Proceduri simbolizate prin *Uroboros*, netăgăduit cea mai „sintetică” întruchipare¹⁵.

Nu este totuși descifrabilă la niveluri de integrare diferite nici o figură a cărei sinteză (dar de ce natură, dacă nu operativă?) să coincidă cu misterul însuși al Operei: „Compoziția în ansamblul ei este devorată și topită, dizolvată și transformată prin fermentație. Ea ajunge de un verde închis și din ea derivă culoarea aurului”¹⁶. Pură și perfectă circularitate recurentă la infinit, ea evocă într-adevăr un ciclu de evoluție închis asupra lui însuși, în care creșterea și regenerarea se încheie printr-o întoarcere în punctul (nu în starea) inițial(ă), fără ca această întoarcere să fie imediat descifrabilă în termeni de îndeplinire, de plenitudine în sfîrșit atinsă. Astfel, insistînd asupra „uriișei puteri a reveriei inelului”, Bachelard va spune despre șarpele încolăcit că este „mai degrabă viața circulantă decît un desen circular”¹⁷.

Dar ce înțeleg de fapt alchimiștii prin *îndeplinire*? Umplerea unei așteptări, desigur, satisfacerea unei dorințe ce e socotită a Naturii, aspirînd la propria sa „aureitate” prin pîrguirile, coacerile metalelor. Dar, de îndată ce acordăm atenție condițiilor operative ale unei astfel de pîrguiri, coaceri, imaginile căldute și leneșe, de clocit și de încolțire, fac loc unor evocări mai violente și, din plană și domol rotitoare cum părea la început, figura uroborică ajunge repede să se sape ca o prăpastie pînă în acel străfund al misterului filosofal care este actul de a prepara *materia prima*. Astfel, inelul devine mai curînd un soi de ochi prin a cărui pupilă se întrezărește posibilitatea de a participa la marea liturghie sacrificială a unei aurificări zise totuși „naturală.” Desigur, textele o spun, și iar o spun, și o tot spun: „Natura a avut totdeauna drept scop și se străduiește fără încetare să ajungă la desăvîrșire, la

12. J. D’Espagnet, *op.cit.*, p. 172.

13. M.A. Crasselame, *La Lumière sortant par soi-même...*, p. 237.

14. *Les Sept Chapitres attribués à Hermès*, Salmon, BPC, I, p. 45.

15. G. Durand clasează într-adevăr *Uroboros*-ul printre figurile cele mai caracteristice ale „regimului sintetic” al imaginarului (*Les Structures...*, pp. 340-345).

16. M. Berthelot, CAAG, pp. 22-23. Cf., de asemenea, Zosimos, CAAG, II, p. 120.

17. *La Terre et les rêveries du repos*, pp. 279 și 281.

Aur¹⁸, care, precizează un alt tratat, este „extremitatea metalelor”¹⁹. Pentru alchimist e vorba deci „de a înălța metalele la demnitatea regală”²⁰, regalitatea desemnând pur și simplu starea normală a oricărui lucru parvenit la maturitate. J. Boehme o spune în termeni foarte apropiați: „Fiecare lucru se va întoarce la păzitorul său veșnic. Totul a venit din dorință, totul se va sfîrși în dorință, și fiecare dorință își va culege semințele”²¹. Despre piedicile, accidente, lipsurile... care au putut face Natura să producă metale de „joasă extracție”, alchimiștii nu prea vorbesc: „Această substanță primară și-a văzut evoluția întreruptă prin interpunerea și pătrunderea unui sulf infect și combustibil, care umflă mercurul cel curat, îl reține și îl coagulează”, notează simplu Fulcanelli²². Orice diagnostic li s-ar pune cauzelor imperfecțiunii constatate, Arta filosofală este mai înainte de toate practică medicală, *lucrări de îndreptare* făcînd din alchimiști declanșatori și păzitori totodată: „Alchimia permite atingerea punctului pe care i l-a atribuit natura, (...) medicul trebuie să stăpînească arta de a face să se coacă lucrurile”, conchide Paracelsus²³.

Problema este totuși de a ști dacă alchimia în întregul ei se așază într-o asemenea eschatologie naturală, strîns legată de o embriologie minerală favorizînd doar reveria (Bachelard), întrucît mișcarea în spirală prin care Natura, secondată de Artă, antrenează „materia” către „aureitatea” ei s-a putut concretiza într-o medicină alchimică (homeopatie), bazată pe principiul similitudinilor micro- și macrocosmice puse în Operă de terapie.

Se știe de asemenea că există o alchimie zisă „spirituală”, și T. Burckhardt notează cu multă dreptate că, „grație simbolismului său pur cosmologic”, știința hermetică „poate fi combinată cu toate religiile autentice fără să intre în conflict cu dogmele lor respective”²⁴. Totuși, un simbolism „pur cosmologic” va izbuti oare să opereze această mediere/ponderare între Natură și Spirit pe care alchimiștii o numesc transmutație sau va contribui el oare la întărirea caracterului înglobant – înțeles ca închizător – al oricărei stări intermediare strict cosmologice? Dacă orice alchimie este într-adevăr „un dinamism organicist, (...) o doctrină de evoluție ascendentă”²⁵ care își

18. R. Bacon, *Le Miroir d'Alchimie*, citat de A. Poisson, *Cinq Traités d'Alchimie*, p. 57.

19. *Le Tombeau de la Pauvreté* (anonim, sec. XVII), p. 19.

20. E. Philalèthe, *L'Entrée ouverte...*, p. 61.

21. *Confessions*, p. 179.

22. *Les Demeures philosophales*, Paris, J.-J. Pauvert, 1964, p. 76.

23. *Œuvres médicales*, p. 71.

24. *Alchimie, sa signification et son image du monde*, Basel, L. Keimer, 1974, p. 47.

25. A. Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand*, Paris, Gallimard, 1971, p. 109.

propune ca sarcină să facă materia să treacă dintr-o stare inferioară la o sănătate „în mod firesc” glorioasă, are această *trecere transmutantă* exact același înțeles și aceeași însemnătate că operează asupra unei Naturi pur și simplu necoapte, asupra unei Creațiuni decăzute prin păcatul originar sau asupra unei „sănătăți fundamentale”, mascată de obscuritățile proprii oricărei egoități pentru care însăși noțiunea de „lume” ar fi cea mai iluzorie manifestare, în mod paradoxal mascată de vădita ei realitate? Este oare același lucru să spui că alchimia are de preparat *materia prima* a unei ultime transfigurări christice încununînd Golgota, de făcut să alterneze la nesfîrșit, pînă la un soi de strălucire finală, raporturile de identitate dintre creatură și Unicul creator²⁶ sau de ajutat la șlefuirea oglinzii, ca în ea să poată fi contemplată o aureitate căreia transparența i-ar fi devenit singura „identitate”? Desigur, o definiție unificatoare este totdeauna posibilă, punînd accentul în mod prioritar pe vocația ponderatoare a unei căutări a cărei finalitate nu ar fi atît Aurul ca simbol al perfecțiunii, cît *echilibrarea subtilă* a cărei întruchipare se presupune că a devenit Aurul filosofal:

Alchimia înseamnă știința ce are ca obiect proporțiile și măsurile acordate tuturor celor ce implică proporție și măsură printre corpurile fizice și conceptele metafizice, în ordinea sensibilă și în ordinea inteligibilă, spune de pildă Ibn'Arabi²⁷.

O materie „primă”, nici mai mult nici mai puțin

Pare-se că, într-adevăr, în afară de problemele originii și scopurilor ultime, alchimia și-ar fi propus mai întîi ca sarcină să extragă, să aleagă, să rafineze, să purifice, să trezească și să echilibreze „materia” sa așa cum ar face-o arta sculptorului mînat de intuirea frumuseții latente din piatră²⁸, prin presimțirea germenului viu de adevărată sănătate: „Într-adevăr, piatra filosofică creată de Natură și de Dumnezeu se află foarte sus, singurul lucru de care are nevoie este să-i scoți ceea ce e de prisos într-însa. Să pregătești adică natura însăși, pentru a scoate din ea ce este pur și a da la o parte ce e

26. M. Ibn'Arabi, *Alchimie du bonheur parfait*, trad. S. Ruspoli, Paris, Berg, 1981, p. 96: „Sublimitatea Domnului meu este ascunsă în aceste «paiete de aur», iar dacă veți ajunge să cunoașteți ceea ce am înțeles eu, veți gusta delectarea veșniciei”.

27. *Ibid.*, p. 31.

28. Plotin, *Eneade*, V, VIII, 1.

pămîntesc și noroios”²⁹. Aceleași afirmații la K. von Eckartshausen, teosof creștin: „Regenerarea nu este altceva decît o dizolvare și o desprindere din această materie impură și supusă putrezirii, care ne ține legată făptura noastră nemuritoare și ține scufundată într-un somn de moarte viața forțelor active oprimate”³⁰. Dacă actul răscum-părării și-l asumă pe cel al Creației și face din Operă o împlinire spirituală mijlocită de Natură³¹, sarcina inițial propedeutică a extra-gerii unei *materia prima* pare să facă mai întîi din alchimie o cale de „decreație” despre care rămîne de văzut dacă inaugurează în mod obligatoriu o nouă Creație sau se angajează – tocmai prin această degajare – pe calea unei alte forme de parturiție pe care limbajul alchimic ar încerca – prin întortocherile și stratificările lui – să o mențină în afară, ferită de orice modelizare făcînd din Cuvînt iniția-torul Creației. Cu alte cuvinte, trecerea de la actul de a desface la cel de a reface este oare de pură continuitate, în ciuda cezurii produse de întoarcerea la haosul originar; sau inversarea semnelor survenită în *materia* devenită *prima*, apoi putrezită, inaugurează o schimbare radicală de punct de vedere și de plan, o adevărată *transplantare* căreia i-ar corespunde în acest caz noțiunea de transmutație?

Că alchimia ar fi o cale de cumpănire, ponderare găsindu-și în parte formularea prin *coincidentia oppositorum* – devenită la Jung Sinele (individuația) –, aceasta reprezintă unul din nivelurile de lectură a ineputabilei Unități a „materiei” filosofale. Dar însăși complexi-tatea lucrării alchimice de demultiplicare în sînul Unicului este poate și ea o încercare de diferențiere față de Unic, lăsîndu-ne să credem că aici *schema oricărei emancipări* tinde să se exprime, să se desfășoare, iar metafora tendinței naturale către aur n-ar fi decît declanșatorul înaintării sale de neînfînt, dîndu-i de altfel limbajului alchimic încli-nația sa emfatică, legată de această mișcare transgresivă totdeauna obositoare. Însăși ambiguitatea alchimiei ar ține atunci de această intimă și necesară vecinătate dintre transgresiune și transmutație, una venind totdeauna s-o cumpănească, s-o pondereze pe cealaltă și să restabilească o unitate care totuși n-ar fi coerentă decît datorită acestei tensiuni. Oricum, dacă în cele din urmă ponderația precum-pănește în raport cu emanciparea să fie oare fiindcă nu poți niciodată să scapi de Unic sau din cauză că emanciparea se ferește ea însăși de volatilizare printr-o anume „îngrădire” căreia alchimia i-ar fi orchestrat

29. *Le Rosaire des Philosophes*, p. 89.

30. *La Nuée sur le sanctuaire* (1802), Paris, Bibl. des Amitiés spirituelles, 1965, p. 115.

31. „Prin integrarea ei în credința creștină, alchimia era fecundată spiritual, în timp ce ea fi aducea Creștinătății o cale către «gnoză» prin contemplarea natu-rii”, scrie T. Burckhardt, *ibid.*, p. 18.

de minune echivocul în raportul său cu Unicul? Originalitatea sa în raport cu alte soteriologii este, pe de o parte, aceea de a fi „materia-lizat” neîncetat aspirația către eliberare, pe de altă parte, aceea de a-i fi dat greutatea unei responsabilități față de lumea creată, astfel încît alchimistul poate să pară și ostaticul acestei stări intermediare în care se pregătește transmutația esențialului, fără să putem desluși totdeauna dacă e vorba despre o limitare inherentă Artei hermetice care nu Operează decît pe plan cosmologic sau despre o hotărîre comparabilă cu cea a unui bodhisattva budist care se întoarce să împărtășească suferința unei lumi în parturiție către Deșteptare. Astfel, atunci cînd Ibn'Arabi spune că „obiectul (căutării) se află ghemuit undeva între un ascunziș tainic și un flux desfășurat”³², știm oare cu adevărat dacă această ghemuire este de ordinul adăpos-tului/închiderii cosmologice sau este Vasul, reunificat prin întoarce-rea fluxului către un Pămînt căruia astfel îi „amplifică” virtualitățile?

Se știe ce importanță acordau alchimiștii preparării faimoasei și enigmatice *materia prima*: „Cel care vrea să exploreze secretul ace-s-tei arte trebuie să cunoască materia primă a trupurilor noastre, fără de care va fi lipsit de rodul muncii sale”, spune *Rozariul*, insistînd asupra faptului că „revoluția lucrurilor circulare nu se săvîrșește pînă ce nu s-a făcut transformarea în materie primă”³³. A o descoperi înseamnă mai întîi a începe s-o despoi „de cele o mie de nume obscure în care a fost învăluită”, pentru „a o distinge prin numele ei propriu, dintre un milion de nume exemplare, prin care au exprimat-o Filosofii”³⁴. Or, dacă *materia prima* nu e niciodată numită direct, să fie oare fiindcă funcționează regula secretului vrînd ca ea să nu-i apară în ceea ce-i este „propriu” decît celui care a știut s-o prepare sau fiindcă însăși natura ei cere ca ea să nu poată fi decît *desemnată*? Și, dincolo de faptul de a fi nenumită, să nu fie oare singurul și adevăratul său nume tocmai „cea de nenumit”? Chiar în afară de paradoxul care cere să se prepare ceea ce este „prim, cel dintîi”, care nu va fi recunoscut ca atare decît dacă a fost preparat, despre ce întîie-tate e vorba – și în care temporalitate – care să nu fie inseparabilă de însuși gestul de separare, de extracție, de „parturiție de-a-ndoa-selea”³⁵ despre care vorbesc textele? Expresie la fel de echivocă de altfel, căci, evocînd un soi de întoarcere a timpului entropic, ea nu

32. *Ibid.*, p. 32.

33. *Ibid.*, pp. 47, 228. În legătură cu *materia prima*, vezi M. Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, pp. 130-134; C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Paris, Buchet-Chastel, 1970, pp. 407-435.

34. L. de Saint-Didier, *Le Triomphe hermétique* (sec. XVII), Paris, Retz, 1971, p. 223.

35. M. Aniane, *op.cit.*, p. 243.

spune nimic despre natura originii astfel scoase la lumină: să fie vorba de un soi de punct zero, începînd de la care să se rectifice, *a contrario*, un proces „natural”, dar afectat de inevitabila caducitate a timpului? Sau e vorba mai degrabă de un act inaugural prin care, intrînd în „timpul Operei”, se operează o ruptură în sine deja salvatoare *de orice origine*, deci de toate în care își aveau pînă atunci originea moartea și timpul? Nu-i așa că, în contextul căutării nemuririi, ea ar fi în acest caz mai puțin finală, eshatologică, și mai mult inițială, în recunoașterea într-adevăr „inițiativă” de a fi operat ruptura, tradusă în termeni de separare a curatului de necurat, asociată uneori chiar cu puterea lui Melhisedec, preot mai înainte de orice preoție³⁶. Într-adevăr, *materia* nu ar deveni *prima* decît în măsura în care s-ar dovedi instauratoare a unei astfel de întîietăți, primarității, și nu în măsura în care ar reactiva un soi de *illo tempore* mitic, în care să zacă o sămîntă de nemurire. În mod reciproc, această întîietate, primaritate, ar face din materia ordinară „materia” înțelepților și ar declanșa procesul numit transmutație, a cărui natură ar depinde strîns de natura ce caracterizează *materia prima*, fără ca alchimistii să fie expliciti cu privire la natura unei asemenea identități în formă de recurență: „Trebuie să cunoaștem (...) cum se pot prefăce lucrurile corporale în materia lor primă sau în esența lor primă, (...) pentru ca din materia cea de pe urmă să se poată face materia primă și, în mod asemănător, din materia primă să se facă cea ultimă”³⁷. Dacă există într-adevăr circulație – și deci unitate, globalitate –, ea nu are totuși aceeași natură atunci cînd mișcarea de decreare va porni să recupereze în origine germenul de aur menit să reînsuflească o nouă creație sau atunci cînd o asemenea *gestualitate operativă* se întoarce împotriva timpului în beznele oricărei creații, pînă la acel punct de sfîșiere care ar fi deja în sine transmutație: nu transmutație a creatului – decît ca efect secundar al unei „creșteri” atît de hotărîtoare –, ci transmutație prin trecerea către *increat*.

Pe de o parte, alchimia își afirmă specialitatea operativă făcînd ca această preparare să nu depindă de vreo viziune sau revelație inițială, ci făcînd din actul de extracție, de prefacere în Apă mercurială, *condiția care face posibilă deschiderea spațiului viziunii*³⁸.

36. Numele acesta înseamnă literalmente „învățătorul întru adevărata substanță a vieții și întru despărțirea acestei adevărate substanțe a vieții de învelișul pieritor în care e închisă” (Cl. D'Ygé, *Nouvelle assemblée des Philosophes chymiques*, Paris, Dervy, 1954, p. 36).

37. B. Valentin, *Le Char triomphal de l'antimoine* (1604), Paris, Denoël, 1977, p. 82.

38. M. Binda arăta că „în alchimie, nu-l putem despărți pe A fi de A face, (...) fiindcă Spiritul trebuie regăsit mai sus decît determinismele (...) «în străfundul Materiei», precizează textele”, „Une version retrouvée de deux Figures d'Abraham Juif” (*L'Œil* [221-222], decembrie 1973 – ianuarie 1974, p. 32).

Desigur, recunoașterea „Pietrei Filosofilor”, a „haosului înțelepților”, a „chipului lumii” nu se poate efectua decît grație unui soi de prevestire a curatului în sînul celor necurate. Oricum, e vorba mai întîi de a arăta pentru a începe să vezi, și abia pe urmă de a vedea ceea ce ar fi de arătat și *a fortiori* de demonstrat. În acest sens, gestul alchimic de desemnare luînd-o înaintea revelației și nominației ar confirma că transmutația este mai puțin o nouă formă de identificare cu Unicul, cît un anume tip de desprindere, prin care gestul operativ ar izbuti să spună (dar în ce limbă?) extra-temporalitatea Operei filosofale „mărindu-se” pe sine într-un spațiu devenit spațiu de transmutație. Fiindcă ceea ce numim Operă rămîne la fel de imposibil de numit ca și *materia prima*, care totuși este recunoscută drept rădăcină unică și „subiect”³⁹ al transmutației: termen și mai echivoc decît alții, în care se anulează și se înalță reciproc calitățile agentului și cele ale pacientului, într-o dublă expropriere încrucișată, exaltant figurată în „Nunta chymică” a Sulfului și Mercurului, dar a cărei dialectică de îmbinare reciprocă este începută chiar de la prepararea unei *materia prima*, scoaterea „Radicalului umed”⁴⁰ afară din închisoarea lui de Sulf puturos coincizînd cu „adevărata transformare filosofică în care corpul este prefăcut în prima apă din care a fost el făcut de la început”⁴¹.

Pentru a desemna acest punct, acest ultim peduncul ce mai leagă „materia” decreată de o identitate cît se poate de substanțială, dar deja chintesențiată, formulările alchimistilor se înmulțesc din nou: „sămîntă aurită a corpului perfect”, „punct invizibil al caldului ars”, „grăunte necombustibil al metalelor”, „punct fix, pe care natura l-a introdus în prima congelare a Mercurului”, „grăunte prețios ce se află deja format de Natură în plumb”... Fiindcă acest punct este într-adevăr semnul unei anumite fixități a „materiei” care se presupune că și-a găsit în el un soi de nucleu generator pornind de la care să radieze în dublul sens, de *rotație elementală* și de *mărire, creștere filosofală*. Dar în ce spațiu? A reduce spațiul de transmutație la desfășurarea metaforică a încolțirii, a germinației naturale pornind din acest punct/germen nu e oare totuna cu a închide alchimia într-o circularitate lipsită de verticalitate sau cu a-i confunda demersul

39. T. Burckhardt, *Alchimie*, p. 61: „Despre *materia prima* sau substanța primordială putem spune doar că este receptivitate pură față de cauza informantă a existenței și că este, în același timp, originea «alterității», căci prin ea sînt lucrurile limitate și multiple”.

40. D. Zachaire, Salmon, *BPC*, II, p. 511: „Prima Materie a Metalelor este Umezeala viscoasă, necombustibilă și extrem de subtilă, unită, printr-o amestecare puternică și uimitoare, cu partea terestră și subtilă”.

41. *Le Rosaire*..., p. 31.

cu cel al unei istoricități cvasievoluționiste de care, dimpotrivă, ea încearcă să se desprindă? Se cunoaște, de pildă, întrebuintarea pe care a dat-o Hegel metaforei germenului, seminței, ca să-și susțină, să-și hrănească propria lui dialectică, ce-și află dinamismul într-un vitalism respins totuși de procesul de raționalizare, în înaintarea inexorabilă către acel punct de întoarcere „lîngă sine” unde Spiritul își pecetluiește identitatea cu Absolutitatea. Or, textele alchimice spun și ele: „O dată ce lucrurile preparate vor fi fost așezate în Vas, va fi un joc de copii”⁴². Dar despre ce vas e vorba – în afară de Apa/Vas al lui Hermes, adică de „materia” însăși –, din moment ce preparatul este evident deja în celălalt vas, în vasul Artei (retortă)? Și cum pot fi puse „lucrurile preparate” într-un vas care nu există ca atare decît prin prepararea lor? Se pare deci că „materia” filosofală este în primul rînd „locul” unde începe desfășurarea tuturor determinismelor, unde materialitatea începe să se descotorosească de orice substanțialitate pentru a se „preface” în acel punct de transvazare a conținătorului și conținutului care este în același timp germen, spațiu, Operă, în vreme ce nici o sămînță firească nu este abilitată să deschidă un astfel de spațiu: „Dacă îl găsești, atîngi străfundul de la care purced și în care subzistă toate lucrurile și, întru el, ești un Rege asupra tuturor operelor lui Dumnezeu. (...) Unde se află el în om? Acolo unde nu se află omul, acolo își are el sălașul în om”, spune J. Boehme⁴³, apropiindu-se în această privință de budism, pentru care „țara de nicăieri este adevăratul acasă”⁴⁴, sau de intuiția poetică ce presimte că „ți se dă un loc atunci cînd toate locurile îți sînt luate”⁴⁵. Relevînd caracterul „psihic” al preparării unei *materia prima*, pe care refuză să o asimileze cu o operație chimică⁴⁶, H. Corbin îndepărtează totuși orice interpretare unilateral spiritualistă sau psihologizantă precizînd:

De acum înainte, locul este cel ce se află în suflet; substanța corporală se află în substanța spirituală; sufletul înconjoară și poartă trupul. De aceea nu se poate spune unde se află locul spiritual; acesta nu este situat undeva, este mai degrabă ceea ce situează, e mai degrabă *situativ*. Al său *ubi* este un *ubique*⁴⁷.

42. Salmon, *Le Livre de Synésius*, BPC, II, p. 176.

43. J. Boehme, *Confessions*, pp. 190-191.

44. Hermès, *Le Vide*, Paris, Les Deux Océans, 1981, p. 279.

45. H. Michaux, *Moments*, Paris, Gallimard, 1973, p. 109.

46. „Le récit d'initiation et l'Hermétisme en Iran”, *Eranos Jahrbuch*, 1949, p. 146.

47. „Mundus imaginis ou l'Imaginaire et l'imaginal”, *Cahiers internationaux du Symbolisme*, nr. 6, 1964, p. 12.

Enigma inelului

Alchimia orchestrează aici două procedee de evacuare: unul prin care „materia” este expropriată de acel „fond” obscur, grosolan, greu, care îi împiedică transmutația și aceasta pînă la un străfund fără nume (germen, punct, grăunță...) care apropie extracția/decreția hermetică de majoritatea căilor mistice⁴⁸ și celălalt, mai specific – sau măcar mai explicit pe calea filosofală – întrucît reînțoarcerea către acest a-fund (*solve*) se dovedește *contemporană* cu răsturnarea grație căreia operează deja în invizibil forța reunificatoare a unui *coagula* fără de care „materia” ar merge doar către anularea ei ireversibilă; o asemenea sincronizare constituie desigur „divinul mister” al Artei: „Fiindcă, chiar în timp ce se dislocă și se alterează, își transmută naturile și le îmbracă într-o slavă necunoscută și nemai-pomenită pe care nu o aveau mai înainte”⁴⁹.

Mai mult decît atît, sincronicitatea nu este operativă decît fiindcă această dublă mișcare inversată – constitutivă, după cum vom vedea, temporalității alchimice – le leagă pe cele opuse chiar pe locul expropriării, al alterării lor, care le face să se întîlnească numai dacă au ajuns în stare *de a se încrucișa*: de a se crucifica mutual, ca să se exalte mai bine, în virtutea dialecticii hermetice care constă în „a face din fix volatil, și din volatil, fix”⁵⁰. Ceea ce spune și circularitatea uroborică de îndată ce începem s-o excavăm, s-o expropriem de unitatea sa prea imediată.

În planul pur rotativ prin care se asigură continuitatea vieții, *Uroboros* este într-adevăr simbolul cel mai lesne descifrabil al unei circularități care permite ca extremitățile să comunice: „Faceți la sfîrșit la fel ca la început. Și să știți că sfîrșitul nu este decît începutul și că moartea este cauza vieții, iar începutul cauza sfîrșitului”⁵¹. În privința aceasta, Bachelard vorbea despre „dialectica generală a vieții și morții” și preciza: „Nu precum contrariile logicii platoniciene, ci ca o inversare fără sfîrșit a materiei de moarte și a materiei de viață”⁵². Dar putea el oare să-și dea seama de însemnătatea ontologică a acestei „dialectici a veninului” fără a se angaja mai adînc în logica ce

48. Cf., de exemplu, S. Weil, „Décréation”, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1948, pp. 41-50; *Upanisad du renoncement*, Paris, Fayard, 1989, pp. 75 sq.

49. L. de Saint-Didier, *op.cit.*, p. 232.

50. Salmon, *La Tourbe...*, BPC, II, p. 37.

51. *Ibid.*, p. 31; Morienus, *op.cit.*, p. 81: „Sfîrșitul acestui lucru aduce mărturie despre începutul lui, iar începutul despre sfîrșitul lui, făcîndu-se astfel cunoscute unul prin celălalt”.

52. *La Terre et les rêveries du repos*, p. 280.

Operează într-o „materie” în care viața și moartea se anulează și se zămislesc? Fiindcă la un nivel de alterare/recoagulare mai elaborat, nu mai e vorba numai de schimb, de circulație, ci de echilibrare a „naturilor” opuse prin permutarea calităților reciproce: „Să omori Viul și să învie Mortul (...) și să știi că e totuna și că nu e nimic ciudat; căci el singur se omoară și el singur se învie”⁵³. Totuși, o asemenea permutație încrucișată ar rămâne epidermică dacă „materia” n-ar fi și ea întoarsă, expropriată, pînă ce s-ar vădi că „interiorul aurului este asemenea exteriorului plumbului, iar exteriorul aurului este asemenea interiorului plumbului”⁵⁴. Ceea ce se spune aici printr-o coborîre în înseși adîncurile rădăcinii unice a celor două Principii (Sulf/Mercur) este exprimat la fel de bine și prin punctul de întîlnire cap/coadă al lui Uroboros: punct de cezură/sutură între autodevorare și autofecundare.

Uroboros, spunea Jung, „se zămislește singur, se jertfește singur și este instrumentul propriei sale jertfiri, fiindcă este simbolul apei aducătoare de moarte și de viață”⁵⁵. Astfel, el vedea în Uroboros „o mandala alchimică de bază”⁵⁶, expresia simbolică a „înrudirii launtrice a arhetipului cu propriul său opus”⁵⁷. Dar prin ce izbutește limbajul psihologiei abisale ca, ocupîndu-se la rîndul său de procesul lui *solve et coagula*, să facă această figură să devină descifrabilă ca simbol pentru orice *coincidentia oppositorum*? Oare nu dialectica vieții și morții înscrisă în chiar inima „materiei” alchimice face să existe *procesul de simbolizare*, nici un alt simbol nesugerînd, mai mult decît acesta, că orice simbolizare săvîrșită într-un astfel de „loc” ar avea valoare de transmutație? Putem recunoaște, desigur, în această figură a Unității vindecate prin autosacrificiu, laitmotivul oricărei medicine hermetice: „În toate operele mărețe ale lui Dumnezeu unde se află răul, se află și leacul său; unde este venin, este și virtute”⁵⁸. Dificultatea ține totuși de faptul că „virtutea” (theriacă) nu este așezată alături de venin, nici măcar extrasă din el așa cum s-ar izola curatul de necurat: ea este însăși puterea veninului, dar contracarată în efectul ei distructiv și susținută în virtutea ei salvifică, ba chiar contracarată și a fost în același timp susținută,

53. La Tourbe..., p. 17.

54. M. Berthelot, CMA, III, p. 191.

55. Les Racines de la conscience, Paris, Buchet-Chastel, 1971, p. 254. Cf., de asemenea, „Les visions de Zozime”, pp. 135-205.

56. Psychologie et Alchimie, p. 165.

57. Les Racines..., p. 537.

58. Crollius, La Royale Chimie, p. 100. Cf. Lambsprink, Traité de la Pierre philosophale (sec. XVI), p. 16: „Veninul lui va da leacul suprem. El își consumă de îndată veninul devorîndu-și propria coadă”.

călăuzită. Explicațiile punctuale s-au înmulțit, povestindu-se astfel că „șarpele își devorează coada fiindcă absoarbe acea parte din sine care e mișcătoare, veninoasă și umedă, astfel că, fără coadă, pare apoi mai voluminos și mai greoi, căci mișcarea și vioiciunea lui își au în mare parte obîrșia în coadă”⁵⁹. S-a putut vedea în foamea care-l îmboldește pe Uroboros echivalentul unui Foc în starea sa devoratoare, al unei stări colerice de astringență comparabilă cu cea care, la J. Boehme, face să se învîrtească roata Naturii încă netransmutate: „Pofta este proprietatea foamei care se domolește găsindu-se pe sine însăși; și înghițirea produce întunericul”⁶⁰. Cu atît mai misterioasă rămîne „economia” acestei devorări sacrificiale cu cît într-un „punct”, cel mai intim și mai obscur al foamei acesteia, a trebuit ca cele două cicluri inversate, autodevorarea și autofecundarea, să fie în același timp și exact sincronizate, și total deconectate; a trebuit ca șarpele să devină un soi de roată liberă, permițînd tocmai inversarea unei porniri în acel contrariu care totuși era deja ea, și căreia rotirea inelului îi va înapoia forța unei anulări și pe cea a unei creșteri. Această dialectică a dublei întoarceri încrucișate răspunde dialecticii Sulf/Mercur, dacă desprindem „Nunta chimică” dintr-o imagerie pe cît de artificial eterogenizantă, pe atît de îngăduitor omogenizantă. Într-adevăr, ce poate fi mai împăciutor decît androginia? Multe pagini dintre cele mai mișcătoare au fost fără îndoială inspirate de această luptă drăgăstoasă și ucigașă:

Cînd vom fi intrat în casa dragostei, trupul meu se va coagula și voi fi în goliciunea mea. Soarele îi răspunde lunii: Dacă faci aceasta, dacă nu-mi pricinuiеști stricăciune, o, lună, trupul meu se va întoarce și apoi îți voi da o nouă putere de pătrundere prin care vei fi puternică în lupta focului de lichefiere și de curățire⁶¹.

O alterare atît de evidentă, consimțită mutual, izvor de vigoare viitoare, lasă prea puțin loc pentru schematizările simpliste care ar dori să „mărite” niște lucruri opuse fără a se îngriji de condițiile de posibilitate ale unei asemenea dialectici de îmbinare reciprocă ce-și găsește cea dintîi formulare în prepararea unei *materia prima*: Apa mercurială trebuie într-adevăr să fie eliberată de Sulful impur care o ține prizonieră în tecile lui viscoase, iar Sulful viu, grăunte de lumină care nu arde, Foc viu pretutindeni prezent în natură, trebuie la rîndul său să fie dezrobit de extrema umezeală mercurială. Astfel, Sulful și Mercurul trebuie amîndouă să se smulgă din forța alienantă,

59. M. Maier, Atalante fugitive, p. 141.

60. De la signature des choses, II, 7, Paris, Sebastiani, 1975.

61. Le Rosaire des Philosophes, p. 212.

sterilizantă care, aflată în celălalt, le împiedică să-și desfășoare virtutea lor proprie. În termeni jungieni, „celălalt” nu este într-o primă etapă decât terenul de proiecție al murdărilor (umbra) „materiei”, ducând fiecare la o dezvoltare de sine unilaterală prin exces de coagulare sau de dizolvare. Astfel, Sulful grosolan este uscăciune, tărie împiedicând fluiditatea mercurială care, fugară fiind, neputînd fi prinsă, are nevoie de Sulf ca, după ce a întemnițat în masa ei spongioasă grăuntele de aur al Operei⁶², să fie fixată. Astfel, M. Maier notează: „Sulful și Mercurul se deosebesc puțin între ele, deoarece al doilea își trage obîrșia din cel dintîi, sau cel dintîi din al doilea. Desigur, Mercurul a zămislit Sulful, dar Sulful a purificat Mercurul și l-a format ca atare”⁶³. Sulful și Mercurul sînt așadar unul pentru celălalt și dizolvant, și aliment, și focar al unei înălțări reciproce care ne permite să vorbim despre „unirea permanentă și perseverentă a compoziției lor simbolizante”⁶⁴. În sfîrșit, se vedește că Sulful și Mercurul sînt una și aceeași „materie”, diferit ponderată în ea însăși, deoarece „casa aurului este Mercurul; (...) acolo unde se află el mai cu seamă și mai din belșug, acolo se află și Sulful”⁶⁵ care se poate defini drept „cel ce îndeplinește rolul masculului în zămislire”⁶⁶. Din această pricină, orice stare stabilă a „materiei – și oricare ar fi gradul ei de aurificare – aparține configurației simbolice Sulf. Constelația Mercur ascultă de aceeași logică, și mai descumpănitoare în măsura în care „totalitatea bunurilor universului se află în el”⁶⁷, astfel că ne putem pune întrebarea dacă nu el este pur și simplu „cel viu”⁶⁸?

Acest Mercur este mai apropiat de prima făptură a metalelor decât oricare alt Mercur; de aceea el pătrunde radical Corpurile Metalice și manifestă adîncimile lor secrete⁶⁹.

Omniprezent și insesizabil, Mercurul este de nedefinit, „substanța de transformare prin excelență”⁷⁰, deoarece, o dată definit, stabilizat, el apare drept Sulf. Departe deci de a fi niște substanțe, Sulful și

62. C.G. Jung notează că „Mercurul, (...) folositoare substanță misterioasă a alchimistilor (arcan), este sufletul lumii înlănțuite în materia care, asemenea omului primordial după căderea sa în *physis*, are nevoie să fie răscumpărată prin arta *artifex*-ului. Mercurul este dizolvat (dezlegat) și eliberat” (*Les Racines...*, p. 304).

63. *Atalante fugitive*, p. 340.

64. B. Le Trevisan, *Trois Anciens traités de Philosophie naturelle*, Paris, 1626, p. 45.

65. M.A. Crasselame, *La Lumière sortant...*, p. 169.

66. Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, articolul „Soufre”.

67. D. Stolcius, *Viridarium chymicum*, p. 246.

68. M. Berthelot, *CMA*, III, p. 167.

69. E. Philalèthe, *L'Entrée ouverte...*, p. 53.

70. C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, p. 473.

Mercurul nu devin Principii decât în virtutea unei ponderații repuse neconținut în Operă, care le face să devină, alternativ dar și împreună, stabilul și volatilul unei „materii” căreia îi exprimă atunci și îi susțin cutare sau cutare *stare tranzițională*. Alchimia nu se teme așadar să se angajeze într-un cerc hermeneutic care, la un prim nivel de lectură, poate părea expresia neizbutită a unei iterații pur și simplu recurente; la un alt nivel se dovedește expresia filosofală a unei ponderații specifice, a cărei îndeplinire este întruhipată de Operă, dar fără de care „materia” ar merge la pierzanie prin dizolvare sau coagulare. Pe de altă parte, dacă orice conținător cere un conținut, prepararea *materiei prima* face mai cu seamă conținutul să ia formă (căuș) de conținător: Apa/Vas al lui Hermes. În această privință, căutarea neîncetată a echilibrării dintre forma închisă și deschisă este cea care dă originalitatea demersului alchimic, cea mai ușoară tulburare a acestei potriviri, care e totuși mereu precară, făcînd-o să devină o formă vulgară de extravertire evoluționistă sau o preamărire doar a adăpostului securizant. Unitatea „materiei” Operei este din această pricină și un îndemn de a intra, dar și unul de a ieși din acest cerc unde se petrece și se spune *globalitatea activă* a unui proces pe cale de realizare ce se întinde la Răsărit și la Apus, la zenitul și nadirul unui spațiu neeuclidian devenit prin Artă spațiu al unei posibile transmutații. În alchimie, spune Jung, „Mercurul este *rotundus* prin excelență. Natura lui rece și umedă alcătuiește luna (natura sa caldă și uscată fiind soarele), sau luna alcătuiește substanța proprie Mercurului”⁷¹. Faptul că o asemenea globalitate are aspectul și funcția unei *unificări operative* a eterogenității dizolvante înseamnă oare că orice concepție despre Unitate ar fi capabilă de a reține și de a face să rodească posibilele aduse de această rotunjime? Să însemne că alchimia și-ar fi găsit aici schema reglatoare pentru orice ponderație, logica sa îndemnînd-o însă să distrugă echilibrarea oricărei ponderații, de îndată ce o figură constituită a Unității ar vrea să capteze doar pentru sine energia eliberată prin punerea în Operă a globalității? Aceasta ar fi dimensiunea, însemnătatea „critică” a vigilenței, a discernămintului filosofal.

Pe de altă parte, A. Koyré nota că „ideea de germene conține un cerc, vicios pentru gîndire, un cerc pe care ea nu-l poate înțelege, dar pe care viața îl dezleagă în joacă”⁷². Există în fond altă posibilă definiție a demersului alchimic? De la o pornire „naturală” a cărei vitalitate o înțelege, dar a cărei izbucnire turbulentă o închide în Vasul în care i se concentrează virtualitățile, Opera scoate la lumină

71. *Mysterium conjunctionis*, Paris, A. Michel, 1980-1982, vol. 1, p. 186.

72. *Mystiques, spirituels...*, p. 115.

radicala (*radix*) duplicitate a oricărei „materii”, a oricărei Naturi (dublul ciclu al Operei, cuplul Sulf/Mercur) și folosește polaritățile astfel constituite care, prinse în orbita de revoluție a circularității uroborice, se anulează și se sporesc reciproc doar în cinstea unei globalități în care unii vor vedea chipul, pînă la urmă liniștitor, al Unității, alții însuși geniul Vieții, slujindu-se neîncetat de orice unitate pentru a-și păstra nedomolită sălbăticia, fluiditatea. Respinsă de filosofie care o bănuiește de faptul că vitalitatea ei ar mima uneori alteritatea pentru a reafirma și mai bine recurența⁷³, alchimia nu trebuie oare astăzi să se ocupe din nou de o astfel de globalitate, degajată de chipurile Unității, ele însele pieritoare, ca și de cele ale unei diseminări tot atît de recurente în transgresivitatea ei permanentă și niciodată transmutantă?

Dacă adeseori pare a exista o confuzie între închidere (sau salvare) unitară și *înglobarea operativă* ce exprimă unitatea unei „materii” transmutabile alchimic, această confuzie pare imputabilă pe de o parte vocației cosmologice a lui *Ars Magna*; „Realizarea alchimică este într-adevăr în mod esențial «întrupătoare», ea nu evadează din lume, ci caută să o ilumineze”, spune pe drept M. Aniane, insistînd asupra „fidelității față de pămînt” proprii spiritului alchimic⁷⁴. Dar din faptul că alchimia Operează în mod necesar *între Cer și Pămînt*, să deducem neapărat că practica filosofală trebuie să urmeze ca atare reprezentările despre Unitate pe care și le-au putut face unele „viziuni ale lumii”, făcînd să-și corespundă armonios Anthropos și Cosmos, Cosmos și Dumnezeu teologiilor, mai ales în Occident? Faptul că un astfel de echilibru a putut fi luat drept Unitate de nedepășit, contemporană cu avîntul cultural al alchimiei, și a putut permite întemeierea unei cunoașteri hermetice în parte mereu *operatorie* nu vrea să însemne că acest echilibru ne-ar permite să gîndim astăzi ceea ce ar fi de ordinul unei globalități devenite *operativă* prin repunerea pe orbită a dinamicii Operei în jurul unui „Pămînt” care trebuie mai întîi regăsit⁷⁵ pentru a-i jura credință. Sfîntul Augustin și-a pus deja

întrebarea: „Unde este cerul pe care nu-l vedem și pe lîngă care tot ceea ce vedem nu este decît pămînt? (...) Față de acest «cer al cerurilor», cerul pămîntului nostru nu e nici el decît pămînt”⁷⁶. A restabili granița de împărțire a cerurilor a însemnat pentru el a se elibera de ispitele gnostice care închid omul doar sub cerul pămîntului și este suficient să recitim paginile consacrate hermetismului⁷⁷ ca să ne convingem că în ochii săi alchimia făcea parte din erezie. Cu toate acestea, apelul la metamorfoza recunoscută de Augustin drept mărturie a atenției Spiritului divin nu atestă și el puterea unei „alchimii” capabile să opereze, în om și în afara lui, trecerea de la lumea închisă la universul nesfîrșit? Unde e oare alchimia, dacă nu în *orice trecere* care, de la o cosmologie prea îngust marcată numai de antropologie, deschide o spărtură asupra nereprezentabilului și în schimb prefăce orice „reprezentare” în întrupare a Unității astfel „globalizate”:

Principiu fără discurs,
Principiu al oricărui principiu
Întoarcere la Principiu
Trimițînd la un nivel de dincolo
mereu pe vibrația Unicului
cu toate acordat în profunzime
în intimă conjuncție
îmbrățișînd,
în eforturi de a îmbrățișa și mai larg⁷⁸.

73. Bănuială deosebit de vie la E. Levinas, care folosește în general cuvîntul transmutație în mod depreciativ: „Identificarea Eului – minunata autarhie a lui Eu – este creuzetul natural al acestei transmutații a Celuilalt în Același” și care precizează: „Atunci însă, Opera trebuie gîndită nu ca aparenta agitație a unui fond rămînînd după aceea identic cu sine însuși, asemenea unei energii care, trecînd prin toate transformările, rămîne egală cu sine însăși” (*En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1988, pp. 167, 191).

74. M. Aniane, *op.cit.*, p. 257. Cf. și S.H. Nasr, *L'Homme face à la nature*, Paris, Buchet-Chastel, 1978, p. 92: „Deși cosmosul este o temniță pentru înțelept, el are și posibilitatea de a transcende această temniță învățîndu-i structura, ba chiar folosindu-se de ea”. În ceea ce privește utilizarea „legilor” cosmice de către alchimist, v. și pp. 279-284 din prezenta lucrare.

75. Acesta este demersul majorității „alchimiilor” poetice contemporane.

76. *Confessions*, OC (BA), vol. 14 (1959), cartea a XII-a, cap. 2, p. 347.

77. *De Civitate Dei*, OC, vol. 34 (1962), VIII, pp. 23-27.

78. H. Michaux, „Yantra”, *Moments*, Paris, Gallimard, 1973, p. 129.

PARTEA A DOUA

EXPANSIUNEA FAUSTICĂ ȘI DECLINUL OCCIDENTAL

Trebuie să vedeți aurora acestei nopți mondiale care ne înghite, da, trebuie s-o vedeți, și s-o chemați, și s-o pregătiți din toate puterile.

R.M. Rilke, *Œuvres*, Paris, Seuil, 1976, vol. 3, p. 236.

Plutește în același timp către noi un suflu de viață și de moarte, o presimțire de înflorire, o intuiție cutremurătoare a descompunerii, un aici, un acum și, în același timp, un dincolo, un uriaș dincolo.

H. Von Hofmannstahl, „L'entretien sur les poèmes”,
Lettre de Lord Chandos et autres essais,
Paris, Gallimard, 1980, p. 115.

Trăim ani foarte întunecați și fără tresărire din timpurile de cînd universul se îndreaptă către noaptea sa;
(...) iată capătul lumii: iată timpul de veghe arzătoare.

R. Gilbert-Lecomte, *Œuvres complètes*,
Paris, Gallimard, 1974, vol. 1, pp. 69-70.

Pentru a înțelege mai bine sufletul domeniilor noastre,
sufletul de noapte de decadentă și de asfințit;
Marele suflet de bezne și de geniu
Vom lua-o pe poteca albastră care duce
Drept la asfințit.

A. Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard,
1970, vol. 1*, p. 161.

Mi-a spus că patria lui era un munte ce se afla de
cealaltă parte a Gangelui și că umbla zvonul că, dacă ar
merge cineva în Extremul Occident, unde se termină
lumea, ar ajunge la fluviul ale cărui ape dau nemurirea.

J.-L. Borgès, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1980, p. 16.

Ciclul declinului și domnia lui Prometeu

Cocoșul ce trîmbează în laptele
zorilor crede că glasul lui zămislește
soarele¹.

Nu este locul să reluăm aici povestea mitului lui Prometeu și istoria prometeismului, dar se cuvine să arătăm prin ce anume, începînd de la originile grecești, temporalitatea peste care domnește Prometeu – confundată apoi de Occident cu însăși noțiunea de progres – a fost așezată sub semnul învechirii și al declinului, adică asimilată cu un soi de *alchimie negativă*, atenuată prin inventarea artelor, oferite oamenilor ca un mijloc de a-și exorciza groaza de moarte. În măsura în care cel care a furat focul „n-a încetat nicio dată de a fi unit cu aventura intelectuală a Europei Occidentale”², era inevitabil să se producă unele amestecuri între artele prometeice și Arta lui Hermes: fie că artele prometeice încearcă să-și prezinte provocarea cu care înfruntă timpul și pe zei drept echivalentul Marii Opere, fie că Arta alchimică sfîrșește prin a fi și ea cucerită de idealurile progresiste și prometeice cu care Occidentul și-a identificat destinul. De aici apar o serie de confuzii supărătoare între niște aspirații și practici care, în fond, sînt cît se poate de opuse, în raportul lor cu timpul, materia și natura.

În *Munci și zile*, Hesiod juxtapune mitul Pandorei și mitul celor cinci rase: este prima formulare a unui soi de „alchimie” inversată a istoriei, regresînd de la aur către plumb, iar lupta dintre Zeus și Prometeu „cel cu gînduri viclene”³ se află la originea faptelor povestite și de un mit, și de celălalt. Or, dacă prometeismul a făcut din

1. R. Daumal, *Le Mont Analogue* (1939-1944), Paris, Gallimard, 1981, p. 210.
2. R. Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Geneva, Droz, 1976 (2 vol.), vol. 2, p. 280.
3. *Teogonia*, v. 49.

această luptă simbolul revoltei omenesti împotriva zeilor, se pare că, pentru omul antic, ar fi fost vorba mai ales de un conflict intern al Olimpului, de o luptă pentru putere între zei și semizei sau eroi, conflict în care omul a fost doar miză, uneori ostatic, și pînă la urmă victimă. Zeus va răspunde la furtul focului prin crearea Pandorei: astfel este instituită de zei configurația fatală care face din femeie „o capcană adîncă și fără ieșire”⁴ și instigatoarea unei degenerescențe mascate de Speranța vagă a unui progres. Or, rolul lui Hermes în această operație este cum nu se poate mai echivoc. El este cel care pune în Pandora, femeia de lut, „un spirit obraznic, o inimă prefăcută”⁵; tot el se însărcinează să-i ducă primejdiosul dar fratelui său Epimeteu, care mai întîi îl refuză, apoi, ca să-și scape fratele de supliciu de pe muntele Caucaz, o ia în cele din urmă de nevastă pe Pandora care, în ciuda poruncii lui Prometeu, deschide cutia: relele cele mai diverse se răspîndesc atunci asupra omenirii, care e susținută numai de Speranță: „Speranța stătea acolo, înăuntrul temniței sale de nepătruns, fără să treacă de buza ulciorului”⁶. Dacă mitologia greacă a văzut în această Speranță pe cea care a îndepărtat atunci omenirea de la o sinucidere colectivă⁷, *Prometeu înlănțuit* al lui Eschil va arăta, dimpotrivă, caracterul ei înșelător.

Hesiod rămîne de altfel credincios unei tradiții, reluate de Platon în *Omul politic*, după care rasa de aur ar fi fost contemporana lui Cronos. Potrivit acestei tradiții, rasa de argint izbuteste cu greu „să se păzească de nebuna lipsă de măsură”, încă și mai accentuată la rasa de bronz, „a cărei inimă era de oțel tare”; aceasta era urmată imediat de „rasa divină a eroilor”, care precedă rasa de fier, cea mai josnică și mai blestemată; „îl vor respecta pe artizanul crimelor, pe omul cu totul lipsit de măsură: singurul drept va fi forța, conștiința nu va mai exista. (...) pentru muritori vor rămîne doar triste suferințe; împotriva răului nu va mai fi leac”⁸. Deși tabloul sinistru al relor imputabile acestei rase degenerate poate sugera o apropiere de Apocalipsa hermetică din *Asclepius*⁹, trebuie totuși să notăm că acolo unde mitul grecesc declanșează ciclul infernal al drumurilor fără ieșire oferite oamenilor de „eliberatorii” lor, gnoza hermetică propune o tehnică de regenerare căreia alchimia îi va perpetua spiritul *antiprometeic*. Dar rămîne să înțelegem cum a putut acest soi de „dialectică a stăpînului și sclavului” care este conflictul dintre

4. *Ibid.*, v. 591.

5. *Ibid.*, v. 68.

6. *Ibid.*, vv. 96-97.

7. R. Graves, *Les Mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967, p. 122.

8. Hesiod, *Munci și zile*, vv. 191-202.

9. *Asclepius*, 24 și 25; *Koré Kosmou*, XXIII, 48.

Prometeu și zei să devină doar un simbol al emancipării acolo unde intervenea și o teribilă alienare, căci Prometeu, după cum notează R. Trousson¹⁰,

este de acum înainte inteligența lucidă care-și cunoaște destinul și și-l asumă într-un sacrificiu voluntar; luptînd în numele oamenilor, acești mizerabili, ca să-i smulgă din obsesia pieirii; aducîndu-le, prin „speranțele oarbe”, ajutoarele unui nelămurit mesianism.

Totul pare cuprins, în fond, în două scurte dialoguri: cel în care Hermes, considerat de Prometeu „slugă a zeilor”, îi răspunde: „Ai fi fost intolerabil dacă ai fi izbîndit”¹¹. Or, ceea ce nu putea să prevadă Hermes este că prometeismul va izbîndi, iar aroganța lui va deveni într-adevăr repede intolerabilă. Și că, lăudîndu-se că i-a eliberat pe oameni de obsesia morții prin „oarbele speranțe” pe care nu putem să nu le asociem cu „artele fără număr” născute din darul focului, Prometeu se va izbi de ironia sceptică a Corifeului: „Ce mai mîngîiere puternică le-ai adus azi oamenilor!”¹². Fiindcă, dacă artele sînt tot atîtea mijloace prin care oamenii vor spera de acum înainte să scape de groaza morții, pseudo-alchimia prometeică ce ia astfel naștere în zorii unei epoci calificate ea însăși drept retrogradă inaugurează mai ales *domnia paliativelor*: acolo unde hermetismul se apucă să facă din orice venin – și există vreun venin mai grozav decît timpul? – *materia prima* pentru un leac vindecător, prometeismul întreține de fapt rana prin artificii care ascund, dar de fapt sporesc fatalitatea corozivă a timpului. Prin Hermes și Prometeu se înfruntă așadar și două „medicini” într-un cîmp despre care *Ring-ul wagnerian* va aminti că este cel al culturii Occidentului.

De altfel, unul dintre episoadele cele mai sîngeroase din mitul Atrizilor – reluat în parte de Platon în mitul celor două revoluții ale universului – face aluzie la o inversiune solară care ar fi determinat trecerea de la evul lui Cronos la cel al lui Prometeu: oare soarele nu s-a întors din drum de groază, la vederea mîncării pe care i-a dat-o Atreu fratelui său Thyeste? Episodul este asociat uneori de alchimisti cu negreala „materiei” lor, care prevestește de asemenea o schimbare de semn și de drum. Dacă Platon leagă mai întîi această legendă de „domnia lui Cronos” – care stă la originea mitului celor două revoluții

10. *Ibid.*, vol. 2, p. 475.

11. *Prométhée enchaîné* [*Prometeu înlănțuit*], p. 191. De aceea nu prea putem împărtăși, în această privință, punctul de vedere exprimat de S. Weil, care apropie istoria lui Christos de cea a lui Prometeu, în numele unei suferințe, în ambele cazuri, „inițitoare”, și care vede în Prometeu pe „învățătorul oamenilor, care au aflat totul de la el” (*La Source grecque*, Paris, Gallimard, 1953, p. 45).

12. *Ibid.*, p. 162.

ale universului – și apoi leagă acest mit de dăruirea focului și artelor de către Hefaistos și Prometeu¹³ înseamnă că el vede aici matricea comună a unei răsturnări a raporturilor dintre două temporalități, bogată în învățăminte pentru arta regală a urzelilor politice. Asistăm mai întâi la succesiunea dintre un „timp” cvasiparadisiac, nesupus devenirii, mînat și călăuzit de zeul însuși, și un mers retrograd, lipsit de o adevărată direcție, dar în cursul căruia oamenii întineresc, aduși fiind către obîrșia dintîi a oricărei mișcări. Or, Platon nu se extaziază nicidecum de fericirea oamenilor care încă nu cunosc devenirea; îl interesează doar să știe dacă profitau sau nu de această stare pentru a se dedica filosofiei! Nici întinerirea miraculoasă a bătrînilor nu-i prea reține atenția, care se îndreaptă în întregime asupra momentului, deosebit de perturbator, în care se întîlnesc cele două cicluri inversate și în care lumea se află „împinsă totodată în cele două direcții contrare, a mișcării care începe și a mișcării care se termină” (273 a). Într-adevăr, aceste vechi legende ne sînt cunoscute din pricină că niște oameni s-au aflat acolo, în miezul *telescopării ciclice*. Dar oare pe Platon îl interesează legenda în sine sau permutarea încrucișată dintre mit și filosofie pe care aceasta o prilejuiește? Sau poate ceea ce a văzut omul care a căpătat o nouă conștiință – a devenirii – prin smulgerea sa brutală din domnia mitică a lui Cronos? Dar oare nu cumva și ceea ce a trebuit să trăiască bătrînul întinerit, ispitit să confunde întoarcerea mitică la copilărie cu adevărata regenerare operată de înțelepciunea filosofică? De aceea, după chipul celor care au văzut ciocnindu-se cele două cicluri, dar într-o formă armonizată de filosofie, omul regal din *Politicul* purcede să urzească caracterele tari și slabe, transferind într-adevăr doar în plan politic o sarcină care avea și o însemnătate *cosmică și ontologică*, așa cum ne lasă să întrevădem mitul. Dacă acest mit confirmă că intrarea omului în devenire este semnul adevăratei sale umanități și totodată al deznădejdiei sale inevitabile, dăruirea focului și artelor de către Hefaistos și Prometeu nu este descrisă de Platon decît ca un paliativ necesar, „atunci cînd încetează protecția divină” (474 d). Faptul că Platon a situat miza majoră a „urzelii” filosofice – adică a posibilității unei re-acordări conștiente a timpului cu intemporalitatea – doar în planul politicului dovedește și una din orientările majore, dar și una din limitările unei astfel de filosofii. Totul ne face de altfel să credem că Arta lui Hermes ar fi putut și ea, la rîndul ei, să se însărcineze cu realizarea unei „urzei” asemănătoare a ciclurilor, urzeală lăsată la o parte în plan cosmologic de gîndirea grecească raționalistă. Dar, oricare ar fi fost ulterior ambiția unilateral progresistă a prometeismului, mitul lui Prometeu poartă pecetea

13. *Politicul*, 274 cd.

unui dualism mereu potențial: nostalgia Vîrstei de Aur (Cronos) sau emanciparea cuceritoare prin arte și alte artificii. Toată cultura occidentală prometeică va păstra urma acestui soi de păcat originar, venit însă din Grecia, fără a putea „urzi” cele două temporalități disjuncte. Astfel, nu e cîtuși de puțin de mirare să vedem „alchimiile” întreprinse în sînul unei astfel de culturi ispite adeseori de una sau alta dintre aceste temporalități parțiale:

– *Un timp progresist*, instigator de pseudo-alchimii demiurgice, prometeice și faustice, în care căutarea nemuririi este asimilată cu o sfidare a timpului și a morții, cu o provocare eliberatoare la adresa lui Dumnezeu, fiind confundată uneori și cu producția compensatoare de „opere” umane: „Noțiunea despre lume pe care nu o veți găsi în voi va fi înlocuită cu construcții”, scrie Malraux în *Ispita Occidentului*¹⁴. Ispită ce s-a erijat adesea într-o echivocă „mistică a supraomului”, „Această ciudată conjuncție de mistică și de impietate ce caracterizează spiritul prometeic”¹⁵.

– *Un timp recurent*, adeseori asimilat – în special de M. Eliade¹⁶ – cu miticul *in illo tempore*. Or, dacă una din secvențele procesului alchimic poate într-adevăr să coincidă cu o astfel de mișcare recurentă (coborîrea în negreala materiei și ispita Noptii care o însoțește), specificitatea temporalității complexe a Operei – care integrează, fără a le confunda, Orientul și Occidentul – ne îndeamnă să deosebim asemenea fenomene de simplă „reîntoarcere” de noțiunea de transmutație. R. Char o va spune foarte exact:

Această speranță a reîntoarcerii este cea mai rea perversiune a culturii occidentale, cea mai nebunească aberație. Vrînd să ne întoarcem la izvoare și să ne regenerăm, nu facem decît să ne agravăm anchiloza, să ne grăbim căderea și să ne pedepsim sîngele în mod absurd¹⁷.

Dar o asemenea autopedepsire nu este oare tocmai fatalitatea aducătoare de moarte înscrisă în *orice* dualism rezultat din opoziția/alternanța Cronos – Prometeu, fatalitate pe care Arta lui Hermes încearcă s-o transmute în autovindecare? Or, nu chiar Cronos însuși și-a pedepsit sîngele atunci cînd și-a înghițit fiii ca să nu fie detronat de ei? A izbutit el să împace dragostea pentru perfecțiunea stagnantă a Vîrstei de Aur cu neliniștea de a fi înlocuit cîndva, neliniște ce l-a făcut să se identifice încetul cu încetul cu Cronos, Timpul, care devorează înainte de a fi, eventual, regenerat? Cel puțin tot atît cît

14. *La Tentation de l'Occident*, Paris, Grasset, 1926, p. 80.

15. M. Carrouge, *La Mystique du surhomme*, Paris, Gallimard, 1948, p. 17.

16. *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 48 sq.; *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 90 sq.

17. *OC, Recherches de la base et du sommet*, p. 732.

Prometeu, cel înclădat de a fi veșnicul vasal al zeilor, acești zei olimpici par devorați de grija muritoare să nu fie mai devreme sau mai târziu deposeați de cei pe care i-au zămislit. Dar va trebui să așteptăm ca *Tetralogia* lui R. Wagner să fie adusă pe scena culturală, în ultimele vâpăi ale unui Occident în declin, grandioasa sagă a zeilor melancolici și ucigași, incapabili să-și încetinească declinul și antrenând în căderea lor „lumea” ai cărei garanți n-au știut să rămână: chiar lumea pe care Prometeu, rivalul zeilor, a crezut că o eliberează și pe care Marea Operă wagneriană va porni să o „anuleze”, neputând să o răscumpere.

Desigur, chiar originile alchimiei – arta sacră a făurarilor și a altor artizani ai focului¹⁸ – pot să pară a credita filiația Hermes – Prometeu. Fără îndoială că drumul prometeic al artelor și tehnicilor a fost prezent la începuturile alchimiei grecești¹⁹ și și-a găsit echivalentul în *spagyrie*, dar adevărații Adepți condamnă ambițiile nemăsurate și nesătule și în același timp limitate spiritual ale acestui drum. Așa îi judecă „Fiii lui Hermes” pe acești „sofiști” și „vânzători de fum”: „Cei care nu se apropie de această artă decât dintr-un spirit de lăcomie și a căror inimă, nedorind decât aur, îi face să nu fie niciodată mulțumiți când au aurul în mână”²⁰. Mai mult decât o formă progresistă de cunoaștere, opusă uneia mai veche, perimate și obscurantiste, prometeismul se va dovedi o *stare de spirit*: acolo unde alchimistul Operează cu „materia” sa, spagyristul lucrează materia ca să-i exploateze energiile și să și le însușească.

Or, cu toate că trecerea de la viziunea hermesiană la cealaltă, prometeică, este de obicei asociată cu o „Renaștere”, în măsura în care istoria ideilor confirmă efectivitatea acestei substituții și dezvoltarea paralelă a științelor exacte, perenitatea spiritului alchimic în secolele XIX și XX ne autorizează la rîndul ei să ne întrebăm dacă ne putem descotorosi atât de ușor de o Artă care are o asemenea miză. Desigur, numeroase texte renaștentiste mărturisesc suprapunerea acestor două atitudini (mai mult decât a celor două cunoașteri). Astfel,

18. M. Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, pp. 65 sq.; R. Alleau, *Aspects de l'Alchimie traditionnelle*, pp. 48-53.

19. Cf. A.J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, vol. I: „L'hermétisme et l'alchimie”, pp. 218-219: „Alchimia greco-egipteană, din care au derivat toate celelalte, s-a născut din întâlnirea unui fapt cu o doctrină. Faptul este practica, tradițională în Egipt, a meșteșugului orfevrăriei. Doctrina este un amestec de filosofie greacă, împrumutată mai ales de la Platon și Aristotel, și reverii mistice”.

20. M.A. Crasselame, *La Lumière sortant par soi-même des ténèbres*, p. 140. Cf. și B. Valentin, *Le Char triomphal de l'antimoine*, p. 99: „Majoritatea oamenilor de astăzi nu caută facultățile antimoniului cu altă intenție decât de a câștiga oarece glorie deșartă sau a acumula bogății lumești”.

în *Noua Atlantidă* a lui F. Bacon (1627), navigatorii în căutare de utopii civilizatoare se preocupă mai întâi de „cea dintîi Operă a lui Dumnezeu, care a fost Lumina”, ca să participe la ea, dar caută îndată după aceea „cauzele și mișcarea tainică a lucrurilor”, și aceasta pentru a „lărgi granițele Împărăției omenești în vederea realizării tuturor lucrurilor posibile”²¹. Nu încapă îndoială că încă de pe acum participarea la Lumina prezentă în viața tainică a naturii este pe cale de a fi confundată cu investigația experimentală susceptibilă de a-i asigura omului, mai devreme sau mai târziu, *stăpînirea* celor trei lumi: minerală, vegetală, animală. De altfel, Bacon are grijă să se delimiteze de vechea cunoaștere: „Chimiștii, înșelați de o prudență și mai ridicolă, au vrut să aplice aceste jocuri ale imaginației poezilor în transformările corpurilor și experiențele pe care le făceau cu ajutorul cuptoarelor lor”²²; și, într-un articol consacrat chiar lui Prometeu, concepția omului ca microcosm, taxată de Bacon drept „ridicolă exagerare”, cedează locul unui antropomorfism de acum clasic:

Dacă omul ar putea fi scos din univers, tot ce-ar rămîne n-ar mai face decât să rătăcească aiurea și să plutească prin spațiu fără scop și fără țel. (...) Într-adevăr, totul pare destinat și supus omului; căci numai el știe să-și însușească totul și să se folosească de toate²³.

Insistența asupra necesarei, inevitabilei mutații a cunoașterii și numai a ei duce la a legitima „sensul istoriei” care a făcut ca Prometeu să-i urmeze lui Hermes; dimpotrivă, insistența asupra unei *modalități de apropiere*, prometeică sau hermesiană, ar putea duce la concluzia că, dacă într-adevăr a fost o „exagerare”, aceasta a fost de la origine inerentă ambiției infinite transgresive a unui erou a cărui filantropie era în primul rînd chipul inversat al surghiunirii suferite, și nu transmutarea unei tragedii în pură generozitate. Desigur, „Faust și Prometeu sînt figurile majore ale Renașterii și n-ar putea fi despărțite de imaginea ei”²⁴. Dar mai putem fi oare de acord cu E. Bloch atunci când el asimilează imaginația paracelsiană (*Einbildungskraft*) cu un „element prometeic” sau când afirmă că tehnica modernă nu este decât prelungirea „sechestrării magice a naturii”²⁵? Nu ar fi mai degrabă tehnologia aceea care, ca să-și justifice propriul ei sechestrul asupra naturii, ar avea uneori nevoie să-și găsească predecesori tocmai printre aceia care denunțau deja

21. *La Nouvelle Atlantide*, Paris, Payot, 1983, pp. 61, 72.

22. F. Bacon, *Œuvres* (ed. 1665), vol. 2: *De la sagesse des anciens*, p. 392.

23. *Ibid.*, p. 431.

24. E. Bloch, *La Philosophie de la Renaissance*, Paris, Payot, 1974, p. 10.

25. *Ibid.*, pp. 70, 15.

lipsa ei prometeică de măsură? Așadar nu este nici urmă de utopie în „puterea eliberatoare” a chimismului, ci doar certitudinea că autovindecarea omului – și, prin el, aceea a lumii – trece într-adevăr prin încercarea unei *u-topii*: ne-loc al unei *deposedări* purificatoare în care prometeismul este totdeauna înfrînt.

Trebuie de aceea să deosebim cu grijă interpretarea alegorică a mitului lui Prometeu – aparținînd alchimistilor din secolul al XVII-lea în special – de infiltrarea spiritului prometeic în sînul corpusului alchimic. Ca majoritatea miturilor grecești, într-adevăr, mitul lui Prometeu legat de stîncă a fost integrat lecturii Operei. Astfel, Dom Pernety comentează²⁶:

Filosofii hermetici află în această fabulă un simbol al operei lor și spun că Prometeu reprezintă sulful lor însuflețit de focul ceresc, fiind el însuși o mină de astfel de foc. (...) În volatilizarea sa cu mercurul, el se înalță în cerul Filosofilor, unde se împreunează și readuc acest foc în pămînt. (...) Fixîndu-se cu ea, Prometeu se află legat de Mercur pe stîncă, iar părțile volatile care acționează neîncetat pe acest pămînt sînt vulturul și acvila care sfișie ficatul. Hercule sau Artistul îl eliberează de acest chin omorînd vulturul, adică fixînd părțile volatile.

Asimilat mai întîi cu Sulfur grosolan, încă „puturos”, Prometeu nu trebuie așadar să fure Focul, fiindcă el este deja mina acestui Foc: ganga din care Artistul va trebui să extragă o ardoare luminoasă, eliberată prin grija sa de zgura „prometeică”, devastatoare în starea ei volatilă (vulturul). „Fixarea” pe stîncă este echivalentă în acest caz cu o „întoarcere în Pămînt” care, îndeplinită de Hermes, *transmută suferința prometeică* punînd capăt autotorturii unei arderi rău diriguite. Dar este sigur că alchimia tradițională s-a lăsat pătrunsă, puțin cîte puțin, de ideologia prometeică. Astfel, *Cartea Chrysopoei* (secolul al XVII-lea) îl înlocuiește pur și simplu pe Hermes cu Prometeu: „Experiența ce acum s-a săvîrșit/ odinioară (se zice) lui Prometeu i-a slujit/ după artele ce din cer, nelenes, scoțînd/ le-a slujit apoi rînd pe rînd”²⁷. De altfel, Prometeu este cel socotit a fi transmis Știința sacră înțelepților: „Doar înțelepților le-o a lăsat/ și celor cumpătați; iar ea-i ascultă/ și doar cu ei vorbește vreme multă”²⁸. *Opera Leului Verde* (secolul al XVII-lea) practică același tip de substituție: Artistul, a cărui putere demiurgică este mereu preamărită, este numit acolo Prometheus și are mai mare trecere decît Mercurius: „Prometheus îl va alcătui, iar Mercurius va merge înotînd prin mare ca să caute materia substanțială și să i-o aducă zisului Prometheus, care va merge, realcătuiind

puțin cîte puțin, după cum o va primi, materia de la Mercurius”²⁹. Această substituție contribuie la transformarea complicității dintre Artist și Natură în voință „reformistă” contrară „voinței de prezență”³⁰ a vechilor Adepți. Să fie doar imaginară această sumbră tiranie a lui Urizen căruia Blake i-a văzut umbra plutind – deja umbra lui Wotan – deasupra unei culturi occidentale slăbite în vitalitatea ei creatoare?

O umbră a morții asupra Occidentului

Numele de Urizen a fost făurit probabil de Blake pornind de la verbul grecesc *drizein*, a limita, fiindcă sub semnul limitării, al petri-ficării, al separării este pusă domnia lui sălbatică și singuratică. Un soi de Saturn delirant, beat de putere și de orbire, agitat, „nemuritorul sulfuros”³¹ seamănă moartea și spaima în jurul său. Faptul că Blake a văzut în el pe „Preotul primordial”, ca și pe instigatorul Științei ne arată că în opinia lui religia și cunoașterea *calculatoare* sînt cele două fețe ale uneia și aceleiași „percepții care îngustează”³², ale unei limitări a vieții veșnice care este țîșnire, alternanță de viață și de moarte, flexibilitate... Spunîndu-i „sulfuros” nu înseamnă că a folosit o expresie poetică, dacă ne gîndim că Sulfur alchimic – care atunci cînd rămîne grosolan³³ este expresia *astringenței* inerente oricărei materii – este în același timp și Foc mistuitor, și luminozitate virtuală pe care doar lucrarea Artei le poate deștepta și aduce la întrupare. Or, tocmai această trecere face cu neputință „mînia sulfuroasă” a lui Urizen, cel închis în „moartea colerică”³⁴, prin care J. Boehme descrie admirabil soarta oricărei făpturi ce rămîne prizonieră a „izvorului de groază” al unei Naturi încă nerăscumpărate. Sublimei simplități a genezei sufletului, evocată de Boehme îndeosebi în cele *Patruzeci de întrebări*, îi corespunde a *contrario* răceala saturniană, imposibila mutație a unei ființe prinse în capcana sinistrei „prăpastii a furiei”: „S-a ridicat o umbră groaznică! Necunoscută, stearpă, închisă/ În sine însăși, respingătoare: ce Demon/ A putut

29. J. Le Tesson, *op.cit.*, p. 81.

30. B. Roger, Introducere la *La Lumière sortant par soi-même des ténèbres*, de M.A. Crasselame, p. 18.

31. W. Blake, *Œuvres*, 4 vol., trad. Leyris și Blondel, Paris, Aubier, 1974-1980, vol. 3, p. 269.

32. W. Blake, *Le Livre d'Urizen*, p. 291.

33. Despre calitatea astringentă, Boehme scrie: „Este o calitate radicală, care ține de esența intimă, o strîngere acută, pătrunzătoare, mușcătoare, (...) care zămislește tăria și frigul; iar cînd ia foc, produce o iuțeală așa cum vedem pe pămînt, în sare” (*L'Aurore naissante* [1612], Arche-Milano, 1977, p. 119).

34. J. Boehme, *Quarante Questions sur l'âme* (1620), Paris, Arma Artis, 1984, p. 81.

26. *Dictionnaire mytho-hermétique*, articolul „Prométhée”. Cf. și *Les Fables égyptiennes et grecques dévoilées*, cartea a II-a, cap. 2 și cartea a V-a, cap. 17.

27. J.-A. Augurelle, *op.cit.*, p. 33.

28. *Ibid.*

căsca acest gol abominabil?"³⁵. Este însăși umbra care, despărțită de lumină, a devenit demon și, după chipul acestuia, nu mai zămislește decît simulacre de viață³⁶. Acolo unde Boehme a izbutit să sugereze mișcarea de vîrtej prin care energia luminoasă închisă în Bezna primordială, găurind negreala sulfuroasă, izbutește să întetească avîntul libertății în așa fel încît, devenită ochi divin, „prăpastia se privește pe sine”³⁷, puterea închipuirii lui Blake face ochiul ciclopean al lui Urizen să contemple „spațiul pe care nici o existență nu îl împărțea”³⁸.

Luptînd împotriva Focului – și nu lucrînd alchimic *cu el* –, Urizen s-a consumat pe sine însuși, s-a preschimbat într-un „gol uriaș, sălbatic, întunecat și adînc”, nucleu din ce în ce mai astringent pornind de la care crește diviziunea interioritate/exterioritate, viață/moarte, lumină/beznă. Urizen este diabolic în calitate de făptură „sfîșiată din Eternitate”³⁹, ca un soi de rege bolnav domnind peste o lume îndoliată, divizată: „Dar sfîșierea lui Urizen nu se vindecă./ Rece, fără contururi, trup sau lut./ Străbătut de transformări atroce./ Rămase ținut într-o noapte fără vise”⁴⁰. Contrar sufletului eliberat care realizează în mod intuitiv că viața sa nu are alt început, alt temei și alt străfund decît o necondiționată abandonare în „străfundul nesfîrșit”⁴¹, sumbra voință a lui Urizen, cel care nu poate crea legături, acești copii ai dorinței, și care, crezînd că astfel întemnițează vidul, se va strădui să făurească lanțurile de fier și de bronz grație cărora vor domni Măsura și Limita: „Porniră să țeasă perdele de beznă./ Ridicări mari coloane împrejurul Vidului./ Cu cîrlige de aur înfipite în coloane./ Cu prețul unor munci nesfîrșite, cei Veșnici/ Țesură o pînză și o numiră Știință”⁴². Este o știință de acum înainte închisă pentru orice gnoză, petrificată în centrul contradicțiilor vitale pe care – în virtutea încremenirii într-un monodeism⁴³ în care se străvede răceala universurilor totalitare – refuză să le vadă alternînd, integrîndu-se unor sinteze mai înalte. Este o cunoaștere lugubră,

iar Los – întruchiparea imaginației creatoare – încearcă, cu prețul propriei sale securități, să ferească Eternitatea de a se molipsi de o asemenea cunoaștere. Iar atunci cînd Urizen înțelege în sfîrșit că „viața trăia din moarte”⁴⁴ și cînd, în cele din urmă, plînge, nu e oare prea tîrziu pentru lumea mutilată asupra căreia mai revărsă o ultimă umbră, umbra lacrimilor sale? Atît este de puternică plasa făurită de Urizen, încît lumea sa, ca și cea a lui Faust, este pentru totdeauna infectată, sterilizată:

Orice încercare de a-i convinge a fost zadarnică;/ Fiindcă urechile locuitorilor/ Erau veștejite, reci, asurzite,/ Iar ochii lor nu-i mai puteau vedea/ Pe frații lor din celelalte cetăți⁴⁵.

Se pune deci problema dacă sumbra și profetica viziune a lui Blake mai corespunde încă realității prezente a științei sau dacă trebuie infirmată, într-atît de formidabilă este capacitatea pe care o dovedesc științele de a-și pune sub semnul întrebării propriile lor limite și fundamente? Formularea de către Blake a unei asemenea „coagulări” unilaterale în termeni de alchimie negativă ne îndeamnă mai curînd să deslușim aici unul dintre cele mai însemnate avertismente împotriva resurgenței oricînd posibile a nucleului astringent și constrîngător în mod tiranic care constituie inima netransmutată a oricărui proces de raționalizare inspirat numai și numai de spiritul prometeic, care domnește asupra vidului în care el însuși s-a închis. *Prometeismul și raționalizarea cunoașterii* par așadar să meargă mîna în mîna, astfel încît G. Bachelard a putut să vorbească despre un „complex al lui Prometeu”, un veritabil „complex al lui Oedip pentru viața intelectuală”⁴⁶. Or, dacă trebuie să vedem în el nodul „tuturor tendințelor care ne mîna să știm tot atît cît părinții noștri, mai mult decît părinții noștri, tot atît cît învățătorii noștri, mai mult decît învățătorii noștri”, o asemenea „voință de intelectualitate”⁴⁷ asociază în mod destul de ambiguu dorința, presupusă a fi curată, de a face inteligibile datele experienței, și dorința, mai tulbure, de a înțelege, de a cuprinde (în sensul de a îmbrățișa mai larg) mai mult decît au putut-o face predecesorii recunoscuți drept „părinți”. Astfel încît un asemenea complex desemnează de fapt și dorința prin excelență transgresivă, *paricidală*, că sanctifică sau nu presupusa umilință a intelectului față de infinita sarcină de a cunoaște, una contrabalansînd-o firesc pe celălaltă, după cum se pare. Presupunerea este credibilă pînă ce se

35. W. Blake, *op.cit.*, p. 279.

36. „Și Urizen (e veșnicul lui nume)/ Și-a-ntunecat mai tare voioasa zămislire/ Într-o adîncă taină, pecetluindu-și, într-un tulburat/ Fluid sulfuros, închipuirile” (*ibid.*, p. 269).

37. J. Boehme, *Quarante questions sur l'âme*, p. 8.

38. W. Blake, *op.cit.*, p. 279.

39. *Ibid.*, pp. 261, 271.

40. *Ibid.*, p. 267.

41. J. Boehme, *op.cit.*, p. 83.

42. *Ibid.*, p. 281.

43. *Ibid.*, p. 263: „Fiecare să-și aleagă un singur sălaș, (...) o singură poruncă, o bucurie, o dorință./ Un blestem, o greutate, o măsură./ Un Rege, un Dumnezeu și o Lege”.

44. *Ibid.*, p. 289.

45. *Ibid.*, p. 293.

46. *La Psychanalyse du feu*, p. 27.

47. *Ibid.*, p. 26.

atinge un dezechilibru prea flagrant între cele două solicitări, care dovedește sfârșirea proprie unei astfel de pretenții prometeice. Căci fiind și fii ai lui Tantal⁴⁸, prometeicii nu admit în fond nici un adevăr decât dacă este „laminat de mîinile lor”⁴⁹. Între voința provocatoare a unui tîlhar care a furat focul, supralicitarea unui paricid și nesațul unui condamnat, se pare într-adevăr că Occidentul și-a ales geniile tutelare cele mai apte să realizeze o contra-alchimie spectaculos de izbutită. Aceasta să însemne oare, cum spune R. Daumal, că „mîinile occidentale preschimbă aurul în plumb”⁵⁰? Să fie într-adevăr „abuzul de ochelari care va face Occidentul să devină orb”, așa cum a proorocit R. Gilbert-Lecomte?⁵¹

Despre drama omului modern, Ch. Baudoin scrie că ea rezidă în faptul că „civilizația lui a început să se îndrepte spre declin chiar în momentul în care ajunsese, către sfîrșitul ultimelor secole, să conceapă și să adopte credința în progres”⁵². În termeni foarte asemănători, M. Carrouges constată că „toată tensiunea lăuntrică a prometeismului modern este rezumată în opoziția dintre afirmarea metamorfozei și constatarea eșecului acesteia”⁵³. Este mai mult dramă decât tragedie pentru cei care trăiesc distorsiunea celor două temporalități ca pe o contradicție intelectuală sau existențială; mai mult tragedie decât dramă pentru cei care, deslușind în necesitatea unei resincronizări a celor două cicluri dinamice profundă a Marii Opere, se află totuși în decalaj complet cu un timp prometeic, care exagerează sfârșirea sau o erijează în principiu de creație. În privința aceasta, nici o traiectorie nu e mai semnificativă decât cea a lui Rimbaud, despre care Char a scris că „a țîșnit în 1871 într-o lume în agonie, care își ignoră agonia și se înșală singură, fiindcă se încăpățînează să-și împodobească amurgul cu culorile zorilor vîrstei de aur”⁵⁴. Sfîșiată, cel puțin la fel ca alchimia lui Baudelaire, între solicitările prometeismului ambiant⁵⁵ și refuzul de a vedea cum „palida noastră rațiune” ne ascunde infinitul⁵⁶, „alchimia” rimbaldiană

își sfredelește epoca lăsînd o dîră imposibil de situat; este ea oare o „Alchimie a Verbului”, cu o bogată posteritate critică încă ocupată să scruteze cea mai mică Vocală, o încercare de a edifica prin poezie o lume mai fraternă, o „casă prietenească” în care copiii nesupuși ar putea în sfîrșit, în plină lumină, să rămînă credincioși esențialului sau proclamarea unei renunțări căreia exilul în Harrar îi dă poate adevărata însemnătate „filosofală”: „Eu! eu, care m-am numit mag sau înger, scutit de orice morală, sînt înapoiat pămîntului, avînd de căutat o datorie și de îmbrățișat realitatea aspră! Țăran!”⁵⁷? Aceasta e „realitatea aspră” pe care omul prometeic – cînd Icar sfărîmat, cînd Tantal însetat – rareori a știut s-o întoarcă în Pămînt pentru a o întrupa.

Inaugurînd un ev sfîșiat între două tipuri de temporalitate, mitul lui Prometeu și, chiar mai mult, spiritul prometeic ne permit încă de pe acum să considerăm că referirea la o *alchimie negativă* ce conduce Occidentul într-o retrogradare a aurului către plumb nu e o simplă metaforă, la fel de facilă cum poate fi asimilarea oricărei transformări cu o transmutație⁵⁸. Dar de ce să acordăm de la bun început atîta importanță unui fenomen regresiv și să nu ne îndreptăm atenția exclusiv asupra diverselor „alchimii” ce se dau drept mărturii explicite ale perenității și fecundității Artei lui Hermes în diferite domenii de creație și de gîndire? Deoarece conștiința unei astfel de „alchimii” inversate nu apare, așa cum se va vedea, drept expresia izolată a sensibilităților bolnăviciose depresive sau ireductibil nostalgice ale unui trecut colectiv sau individual apus, ci mai degrabă drept *fundal*, pe care se profilează raportul întreținut cu Opera de numeroși hermetiști moderni și contemporani. Astfel încît se poate schița următoarea paralelă: așa cum alchimistul Operînd asupra microcosmului filosofal nu putea ignora imaturitatea Naturii al cărei destin îl lua în mîini prin lucrarea lui solitară, tot astfel pare a-și face loc o responsabilitate – de astă dată însă față de cultură – la cei mai mulți dintre „oamenii Operei” confrunțați cu greutatea de plumb, ca să spunem așa, a timpului Occidentului care, departe de a fi purtător așa cum afirmă prometeismul, le apare, dimpotrivă, stagnant sau în declin: epoca noastră, spunea O.V. de L. Milosz,

corespunde în evoluția gîndirii și sensibilității cu faza cea mai lugubră a nopții, cea dinainte de prima lumină a zorilor; (...) dizolvarea materiei

48. Asociere formulată de J. Grenier, pentru care Prométeu „întruchipează spiritul modern în avîntul lui neobosit spre o lume pe care o crede mai bună, trecînd printr-o serie neîntreruptă de catastrofe (Prometeu este imaginea înfrumusețată a lui Tantal)” (*Inspirations méditerranéennes*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 109-110).

49. Phaneg, *Cinquante merveilleux secrets d'alchimie*, Paris, Chacornac, 1912, p. 11.

50. *L'Evidence Absurde*, Ecrits et notes, I, Paris, Gallimard, 1972, p. 175.

51. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1974, vol. I, p. 79.

52. *Le Mythe du moderne*, Geneva, Ed. du Mont-Blanc, 1946, p. 13.

53. *La Mystique du surhomme*, p. 73.

54. OC, *Recherche de la base et du sommet*, p. 726.

55. Cf., de exemplu „Le forgeron”, OC, Paris, Gallimard (Pléiade), 1954, p. 45.

56. *Ibid.*, p. 49, „Soleil et chair”.

57. *Ibid.*, p. 220, *Une saison en enfer*.

58. Astfel, vorbind despre „nenorocirea filosofiei occidentale”, C. Jambet arată că, „de-a lungul istoriei sale oficiale, Occidentul s-a raliat puterilor declinului, voinței de moarte” (*Cahier de l'Herne H. Corbin*, p. 98), iar M. Sauvage constată că, în istoria aceleiași filosofii, „cuvîntul se află întruna sub amenințarea unui soi de alchimie inversată, care transmută Verbul vieții în cuvinte ale morții” (*L'Aventure philosophique*, p. 304).

traversează o fază asemănătoare: alchimiștii o numeau Cap de Corb. Multe li se vor ierta celor care au explorat catacombele Timpului⁵⁹.

Dar care filosof sau om de cultură nu s-a simțit sau nu s-a dorit a fi „dator” timpului său? Așadar, însăși percepția acestei foarte singulare „alchimii” va determina ce tip de responsabilitate se angajează în acest raport cu o „materie” putrezită și cu Timpul. Într-adevăr, constatarea entropiei nu poate fi considerată alchimie negativă decât dacă ea contravine unei dorințe măcar latente de a Opera și dacă preponderența unui timp prea în declin interzice sincronizarea temporalităților Orientului și Occidentului, sincronizare ce vom vedea că este o parte esențială a lucrării filosofale. Nu poate fi vorba să asociem pur și simplu alchimia negativă cu criza valorilor europene sau cu criza Rațiunii occidentale, căci pentru a avea de a face cu o „alchimie” trebuie ca această entropie să fie trăită ca *nigredo* a unei lumi în descompunere. Noțiunea de „lume” este aici destul de ambiguă, în măsura în care tocmai percepția Noptii sale îi va acorda în final statutul de umbră în putrefacție, iar la început pe cel de Auroră proaspătă; se va pune atunci problema dacă ceea ce se desface aici sub denumirea de „lume” (*monde*) va ieși din Noapte pur și simplu schimbat sau dacă experiența unui anume declin ce ar conduce la *nigredo* ca experiență a „ne-lumii” (*immonde*) nu operează o veritabilă transmutație a raportului cu orice lume pe care conținutul său, devenit filosofal, ar apropia-o acum mai mult de un „corp”: martor și chezaș pentru o anume incoruptibilitate – mai mult decât imortalitate – ce ar putea deveni „gnomon” pentru o înscriere a ființei într-un spațiu și un timp răscumpărate. Fiindcă, dacă pentru gânditorul progresist și istoricist încrezător în ziua de mâine și în dreptatea Istoriei, zorii urmează totdeauna să apară mai târziu, mai departe și pentru alții, nu pentru sine, pentru hermetistul care trăiește o altă relație cu timpul, mutațiile hotărâtoare nu sînt niciodată locale și/sau colective: numai o transmutație a statutului existențial personal poate antrena, mai întâi simbolic, apoi prin „înmulțire” și „sporire” de ordin filosofal, o schimbare ireversibilă care să afecteze și viața „lumii”.

Pentru ceea ce R. Guénon a numit Tradiția primordială, o asemenea alchimie negativă poate fi interpretată în termeni meta-istorici, iar istoria occidentală apare ca loc și timp parțiale dintr-un ciclu mai vast, la sfîrșitul căruia va putea să survină o înnoire care să fie eventual și un început de resorbție a manifestatului în unitatea „principială”. Trăită în plan istoric ca o regresie a conștiinței către

plumb (Kali Yuga), această alchimie inversată își găsește totuși locul într-o hieroistorie a cărei logică, inspirată de ciclologia indiană, se aseamănă cu logica lui Hegel. Dar chiar în afara unei viziuni atît de „emfatice” asupra Istoriei, dacă admitem că nici o transmutație nu se poate petrece pînă ce timpul uzat nu s-a epuizat de la sine, strategiile trăite mai mult sau mai puțin clar ca „alchimie” pot să varieze: să accelerezi procesul entropic deja început pentru a grăbi reînnoirea sau să te cufunzi cît mai repede în extazul deziluzionat al unei vremelnicii implacabile⁶⁰? Să opui „somnului” naturii sau culturii o vigilență mîndră grație căreia ceva de ordinul „lumii” și-ar putea continua, în ascunzișuri ocrotite, o viață neprihănită⁶¹? Să nu grăbești și să nu judeci nimic, ci să încerci să acordezi ritmul unei pîrguiri lăuntrice cu dureroasa latență a unei lumi în parturiție⁶²? Orice s-ar întîmpla pentru fiecare din cei astfel angajați să Opereze, greutatea unui contratimp care dublează ezoteric temporalitatea prometeică riscă de asemenea să ne facă să considerăm că opoziția față de prometeism, ca și față de orice formă de expansiune și uzură „faustice” sau saturarea semnelor de uzură prin negarea negației ar putea constitui în sine o „alchimie”; o asemenea logică ar contribui desigur la perpetuarea, sub o formă rămasă polemică, a crispărilor și limitărilor imputabile sulfurosului Urizen, atît de adevărat este din punct de vedere alchimic că „noaptea ieșită din timp nu este decît umbra noptii care zămislește timpul”⁶³.

Nu va fi așadar de ajuns să constatăm că „universul se îndreaptă spre noaptea lui”⁶⁴ sau că Occidentul pare afectat de o formă de declin care contrazice certitudinile prometeice pentru ca această întunecată traversare să poată fi înscrisă într-o temporalitate care să fie cea a unei Opere; pentru că tocmai în sînul acestei *nigredo* occidentale trebuie să mergem să cercetăm germenii unei Aurore care să nu fie nici un loc comun al re-nașterii, nici echivalentul presupus ezoteric al încîntătoarelor zile de mîine din ideologiile prometeice sau faustice. Numai analiza temporalității filosofale va putea

60. Aceasta a fost adeseori atitudinea „omului limburilor”, întemnițat într-o stare intermediară Pămînt – Cer pe care dorința lui de a Opera se dovedește nepuțincoasă să o transmute în creuzet, cf. pp. 234 sq.

61. Atitudine de „strajă”, foarte caracteristică la E. Jünger, care vorbește despre un „curent gnostic profund”, perceptibil prin „simptomele unei schimbări ce se propagă sub formă de contracurent sau de curent ascuns” (*Le Mur du temps*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 45-47).

62. Rilke a încercat să o facă: „Poate că atunci a început ceea ce vedem deja petrecîndu-se atît de ciudat în jurul nostru: trecerea în interiorul omului a unei lumi al cărei exterior era saturat” (*Œuvres*, vol. 3, p. 215).

63. J. Bousquet, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1969, p. 137.

64. R. Gilbert-Lecomte, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 69.

59. *Les Arcanes*, OC, Paris, Egloff, 1948, vol. 8, pp. 131-132.

deci să scoată la lumină importanța unei *sincronizări integratoare* a ciclurilor (Orient/Occident) care să lămurească în schimb de ce cultura Occidentului a fost atât de ades percepută de „oamenii Operei” ca spațiu de disociere și de moarte; spațiu al unui *solve* sau al unui *coagula*, de o infinitizare tantalizantă sau de o finitudine asfixiantă. A reintegra cicluri dramatic disjuncte, a regăsi sensul actului de a Opera și a face ca o *mutație a privirii* să redeschidă o scenă filosofală care să fie și spațiu vizionar de transmutație – acestea vor apărea puțin câte puțin drept orientările majore ale unei alchimii moderne, care, asumată într-un timp recurent, a luat uneori o întorsătură existențială atât de crepusculară sau atât de apocaliptică, încât această clasificare a lui Jung se impune cu titlu propedeutic:

Cînd auzim pe cineva vorbind despre o problemă de civilizație sau chiar despre o problemă omenească, este totdeauna necesar să ne întrebăm cine este omul cu pricina; căci cu cît e mai generală problema, cu atît în descrierea ei se va strecura tainic psihologia lui cea mai personală. Aceasta poate fără îndoială să ducă la distorsiuni insuportabile și la concluzii grele de consecințe în eroarea lor, dar, pe de altă parte, însuși faptul că o problemă generală pune stăpînire pe o întreagă personalitate și o absoarbe este o garanție indubitabilă că cel care vorbește despre acea problemă a experimentat-o cu adevărat și poate a fost pentru el o încercare prin care a trecut⁶⁵.

65. *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet-Chastel. 1960, p. 170.

2

Faust și spiritul faustic

Dar ce urgie îngrozitoare
Se-abate asupra lumii-acesteia întunecate!¹

Faptul că imaginarul occidental a văzut în Faust întruchiparea alchimistului ispitit de vrăjitorie – ca să nu zicem a vrăjitorului care zace în orice alchimist! –, acolo unde se joacă, cel puțin de la Goethe încoace, drama unei intelectualități lipsite de suflet și inapte de vreo alchimie, ne poate pune pe gînduri în privința distorsiunilor, desigur inerente tocmai *spiritului faustic* care a devenit dominant în Occident... Trebuie să știm totuși cît mai repede despre care Faust e vorba: cel din legende populare² sau cel al lui Goethe? Dar și într-un caz, și într-altul, n-a crezut Faust că învinge, cu prețul sufletului său, entropia temporală de care se ocupă și Marea Operă? N-a fost el, prin aceasta, în legătură cu forțele „oculte” ale Naturii? Atunci cum să înțelegem că W. Ganzenmüller a putut să afirme: „Alchimistii nu sînt naturi faustice”³. Și care dintre ei: intelectualul dezamăgit sau alchimistul, întruchipează cu adevărat acest „suflet faustic” despre care O. Spengler spunea că este sufletul Occidentului modern? Fiindcă, dacă personajul legendar al lui Faust este într-adevăr un *Magus Maximus* destul de echivoc, Marlowe a fost cel dintîi care a făcut din al său Faust „arhetipul omului nou care s-a afirmat de la

1. Goethe, *Second Faust*, trad. G. de Nerval, Paris, Garnier, 1969, p. 272. Cf. și H. Lichtenberger, *Premier et Second Faust*, Paris, Aubier, 1932-1933, 3 vol. Reluînd esențialul din *Urfaust*, rămas neterminat, Goethe a publicat succesiv *Faust, eine Fragment* (1790), apoi *Faust, eine Tragödie* (1808), și în sfîrșit *Die Tragödie* (zweiter Teil), 1832.
2. Personajul lui Faust a fost popularizat de un *Volksbuch* (carte populară) editat de Spies în 1587 și reeditat de douăzeci și două de ori pînă în 1599, cînd Widman propune o versiune extinsă. Prima traducere franceză i se datorează lui P. Cayet (1603): *Histoires authentiques des péchés cruels du Docteur Fauste*. Cf., în *Cahiers de l'Hermétisme Faust*, A. Michel, 1977, articolul lui H. Henning: „La trilogie de Faust au XV^e siècle et ses suites jusqu'à l'époque de Goethe”, pp. 13-63 și cel al lui A. Dabiez: „Faust magicien et ses œuvres de magie”, pp. 67-76.
3. *L'Alchimie au Moyen Age*, Paris, Aubier-Montaigne, 1939, p. 180.

Renaștere încoace, un soi de Prometeu osîndit la moarte, dar pe care setea de cunoaștere și voința de putere îl transformă într-un model eroic” și prin care povestea lui Faust tinde să devină povestea omului modern, „începîndu-și existența în Occident”⁴.

Imageria faustică a produs cîteva stereotipuri pseudo-alchimice, pe cît de consternante, pe atît de repetitive. Fie că exaltă puterea demiurgică, fie că deplînge momeala cîștigului sau pofta sălbatică de cunoaștere, produs-a ea vreodată altceva decît poleieli? (Realizînd astfel programul afîșat al pozitivismului, doritor să demonstreze că, admisibil la rigoare ca foiță superficială⁵, aurul alchimic n-ar putea „vopsi” adîncimile unei materii ce se împotrivesc la orice fel de transmutație⁶.) Atîtea locuri comune spun totuși toate același lucru: că nu există oglindă mai nemiloasă decît reveria despre aur, în care *Alchimistul* lui Ben Jonson (1610) își contempla deja imaginea demulțiplicată de puterile unei corupții generalizate. Familie ruinată, nevastă deznădăjdută, acesta e în general scenariul-tip din care apare personajul (inconștient, halucinat, isteric și vag profetic) pe care istoria literaturii l-a confundat cu plăcere cu cel al alchimistului. Or, dacă acea *Căutare a Absolutului* (1834) e salvată la limită de la dezastrul literar prin ardoarea lui Balzac și asimilarea, pe atunci la modă, dintre un semi-nebun ca B. Claës și geniul creator, nu la fel au stat lucrurile cu *Alchimistul* pe care l-a scris A. Dumas tatăl (1839) în colaborare cu G. de Nerval. Pentru că Opera nu se potrivește deloc cu melodrama, în care niște femei în lacrimi din cauza nebuniei soților lor sînt ultimele vestigii ale unei înțelepciuni „a pămîntului”, pe vremuri apanaj al acestor umili „plugari” care au fost alchimiștii⁷. Goethe îi va da și el imageriei ce i se cuvine, nimic altceva decît ceea ce i se cuvine, mărgînindu-se să pună pe unele simboluri prea țîpătoare accentele unei batjocuri pline de învățăminte. Căci în sînul abisului căscat de lăcomia lui Faust, ațîțat de „spiritul infinit” care e Mefisto, acel prăfuit talmeș-balmeș mai are ceva liniștitor: „Fum și mucegai, rămășițe de animale și oase de mort” îl vor înconjura deci, așa cum se cuvine, pe un Faust dezamăgit, în timp ce Mefisto se

declară gata să-și lase deoparte drăciile pentru niște deturnări mai subtile: „Căci o perfectă contradicție e la fel de misterioasă pentru înțelepți ca și pentru nebuni. Amice, arta e veche și nouă”. Într-adevăr, prea perfecte sînt simbolurile de Viață care-i apar lui Faust: pentagramă, fiolă, cupă... venite să contrabalanseze deșertăciunea cunoașterii cîștigate pînă atunci. Iar Faust va asista mai degrabă ca spectator curios decît ca actor la Noaptea de Sabat, apoi, ca în vis, la Nunta de aur a lui Oberon cu Titania.

Se știe⁸ că Goethe meditase asupra unor texte alchimice: ale lui Paracelsus, B. Valentin, Van Helmont, Starkey (E. Philalêthe) și îndeosebi *Aurea Catena Homeri* (apărut în 1723 și atribuit lui A.J. Kirchweger), precum și *Nunta Chymică a lui Christian Rosenkreutz* de Valentin Andreae (1616) a căror influență este de netăgăduit, mai ales în *Al doilea Faust*. Merită să notăm că el a fost îndemnat la aceste lecturi de prietenii săi pietiști S. von Klettenberg și G. Arnold și că și-a extins curiozitățile și la ocultism, cabală, teosofie, citindu-l pe Cornelius Agrippa și *Opus mago-cabbalisticum et theosophicum* de G. Von Welling (1735). Dacă sîntem tentați să privilegiem alchimia, trebuie să notăm, împreună cu R. Gray, că Goethe „a văzut în alchimie un mijloc de a reteza din scurt pedanteriile universitare, un mijloc direct de apropiere de miezul adevărat al lucrurilor” și că în acest spirit, Faust a fost „o proiecție vie a personalității lui Goethe, personalitatea unui vrăjitor din secolul al XVIII-lea”⁹. Personalitate dublată, trebuie să precizăm, de puterea vizionară a unui *Naturphilosoph* și de libertatea de expresie a unui geniu creator. R. Gray a arătat de altfel că Goethe, împrumutînd adeseori simbolismul alchimiștilor, îl folosea de-a lungul vieții sale sub diferite forme, iar căutarea alchimică, mai mult decît alte căi, i-a părut a privilegia căutarea unui centru, fiindcă o asemenea Artă era după părerea sa înzestrată cu o forță de integrare, singura care putea satisface un spirit atît de deschis către universal, dar orientat către esențial ca al său, doritor să împace munca de investigație a savantului¹⁰ cu aspirațiile *Naturphilosoph*-ului alchimist. Nu am putea îndeplini exigența majoră a „alchimiei” goetheene dacă nu am opera o recentrare comparabilă, dacă nu am neglija stropii de aur risipiți

4. P. Spriet, „Le Faust de Marlowe”, *Cahiers de l'Hermétisme*, p. 81. Cf. și J. Quispel, „Faust: Symbol of Western Man”, *Eranos Jahrbuch*, 1967, pp. 241-265.

5. Cf. M. Berthelot, *CAAG*, I, pp. 20-21.

6. Dimpotrivă, G. Durand precizează că „pentru «chymist», ca și pentru analist, valoarea aurului nu stă în strălucirea lui, ci în greutatea substanțială conferită de digestia naturală sau artificială cu care este asimilat” (*Les Structures anthropologiques...*, p. 153).

7. Greu de situat, din cauza caracterului său compozit, se dovedește personajul lui Zenon din *L'Œuvre au Noir*, de M. Yourcenar (Paris, Gallimard, 1968), cu trăsături împrumutate deopotrivă din stoicism și din figura Magului renescentist.

8. Cf. R. Gray, *Goethe, the Alchemist*, Cambridge, 1952, și A. Raphaël, *Goethe and the Philosopher's Stone*, Londra, 1965.

9. R. Gray, *op.cit.*, p. 6 (trad. F. Bonardel). De asemenea, Th. Mann conchidea: „Concepția lui Goethe despre artă și viață în general era în fond ezoterică” („Sur le Faust de Goethe”, *Noblesse de l'esprit*, Paris, A. Michel, 1960, p. 83).

10. Lucru despre care mărturisesc *Metamorfoza plantelor* (1790), *Teoria culorilor* (1810) și lucrările lui de meteorologie, anatomie, geologie. Cf. R. Gray, *op.cit.*, partea a 2-a.

de-a lungul celor doi *Faust* pentru a înfrunta de la bun început nodul gordian al dramei faustice: *confruntarea cu Duhul pământului*, care evocă prin intensitatea mizelor astfel concentrate alte două mari înfruntări: dintre Don Juan și comandor, dintre Hamlet și stafie. Ciudată coincidență, într-adevăr, ca aceste trei figuri ale unei intelectualități dezamăgite, în care cunoașterea, îndoiala sau plăcerea au secăt înseși izvoarele dorinței, să trebuiască să audă din nou de la niște „duhuri” devenite străine de lume cum ar putea fi o viață întrupată! De asemenea poate că trebuie – Kierkegaard o presimțise – ca anumite figuri (Don Juan, Faust, Avraam), întruchipînd în izolare „viața în afara religiei”¹¹, să se ofere ca agenți de mediere paradoxală pentru ca să apară o morală și o religie salvate prin ei de o absență de interioritate în care Kierkegaard vedea cea mai mare nebunie a modernității¹².

Se știe că Evreul rătăcitor Avraam, realizînd trecerea de la poetic la etico-religios, întruchipa după părerea lui Kierkegaard singura posibilă împlinire faustică a cărei îndoială s-ar corecta prin decizia avraamică de a se lăsa în voia Celui de Sus, de a se lăsa în voia „mișcării infinitului” care, în mod paradoxal, le dă cavalerilor săi un „mers elastic și îndrăzneț” pe care Kierkegaard se plîngea că nu-l va avea niciodată¹³. Kierkegaard a fost apropiat de *spiritul* oricărei alchimii pentru că a arătat că „mișcarea credinței trebuie efectuată mereu în virtutea absurdului, dar, lucru esențial, în așa fel încît lumea finită să nu se piardă, ci să fie cîștigată integral”¹⁴. Cu alte cuvinte, elasticitatea spirituală care face posibilă această mișcare, acest salt în absurd¹⁵, permite o răsturnare a individului în vid, urmată de o redresare – asemenea cu cea a unui dansator – pe care alchimistii o numeau „întoarcerea în Pămînt” și pornind de la care finitul este într-un fel „vopsit” de infinit. Or, această posibilitate nouă de a „reînțelege totul în virtutea absurdului”¹⁶ este tocmai antidotul tuturor melancoliilor și grețurilor, și nu, cum va spune mai târziu Sartre, expresia unei libertăți ce răspîndește vestea cea bună a greței sale, provocată, fără îndoială, de faptul că i-a rămas zălog absurdului. Kierkegaard i-a reproșat lui Goethe că în *Faust* i-a lipsit „vederea psihologică profundă în tainicele conversații ale îndoiei cu sine însăși”¹⁷. Căci, neizbutind să dejoace pînă la capăt saltul parodic

al ironiei¹⁸, să rupă încercuirea îndoiei melancolice, Faust al lui Kierkegaard, „apostat al Spiritului”, dar „natură simpatcă”, ar fi preferat să păstreze tăcerea decît să antreneze lumea „în vârtejul îndoiei”. Dar nu înseamnă aceasta a-i atribui lui Faust un început de preocupare etică, fie ea prezentată sub formă de dezgust al unui spirit poetic față de palavrele și neghiobiile celor ce pun sistematic totul la îndoială? Dimpotrivă, nu a pătruns oare Goethe mai adînc în falia lăuntrică a unui Faust care își formulează și reformulează neputința de a sări și care îi dă prin această toate armele lui Mefisto, pentru a-l face să execute celălalt salt, de astă dată în magie, adică în nerezolvarea definitivă a problemei primitive: „Dacă aș putea, natură, să fiu doar un om înaintea ta, atunci ar merita să fii om! (...) Acum văzduhul e plin de atîtea fantome, că n-ai cum să scapi de ele”¹⁹? Iar dacă Faust, într-adevăr, nu poate nici măcar să se sinucidă, „fiind propria sa idee care plutește peste toate incarnările sale succesive”²⁰, mai e nevoie să precizăm că non-moartea lui nu este decît sinistra parodie și a unei „morți” prin renunțare de sine în „absurd”, și a imortalității la care zice că aspiră? Înfruntarea influenței „filosofale” a dramei faustice nu se poate reduce așadar la a recunoaște că „Faust e o dramă alchimică de la început pînă la sfîrșit”²¹, așa cum sugerează Y. Centeno, pe urmele lui Jung²². Desigur, în cele două părți ale lui *Faust* de Goethe pot fi lesne deslușite numeroase simboluri, ba chiar etapele unui proces de transmutație. Dar necesara punere în perspectivă a acestor drame ne conduce de fapt la o concluzie contradictorie rezumată prin această dublă constatare a lui Jung: „Faust e răspunsul dat de Goethe la întrebarea vremii sale” // „Sfîrșitul lui Faust nu aduce nici o soluție”²³. Cum se poate spune mai exact că Faust, „image originară”, arhetipală, este în această calitate și mai înainte de toate *expresia unui hiat* între omul dorinței și omul cunoașterii și puterii, hiat care, accentuîndu-se, va deveni drama omului occidental „faustic” și a culturii sale?

11. *Journal*, vol. 1, p. 74.

12. OC, vol. 10*, *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques*, pp. 180 sq.

13. OC, vol. 8, *Crainte et tremblement*, p. 131.

14. *Ibid.*, p. 130.

15. S. Kierkegaard, OC, vol. 7, *Le Concept d'angoisse*, pp. 184-185.

16. OC, vol. 5, *Crainte et tremblement*, p. 133.

17. *Ibid.*, p. 195.

18. „Elasticitatea infinită a ironiei, adevărată trapă în care te trezești brusc aruncat (...) în neantul infinit al ironiei” (OC, vol. 2, *Le Concept d'ironie...*, p. 25). Trapa care l-a înghițit pe Don Juan?

19. Goethe, *Second Faust*, p. 275.

20. S. Kierkegaard, *Journal*, vol. 1, p. 104.

21. C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, p. 91.

22. Y.K. Centeno, „L'alchimie et le Faust de Goethe”, *Cahiers de l'Hermétisme Faust*, p. 127: „Parcursul lui Faust apare într-adevăr ca un parcurs alchimic”.

23. *Ma vie*, pp. 109 și 362.

Sfîșierea faustică

Cum să subscriem aici la interpretarea optimistă a lui Y. Centeno – apropiat prin aceasta de unele analize parțiale ale lui Jung –, după care *Faust* de Goethe este „progresia, către plenitudinea în cele din urmă dobîndită”, Piatra filosofală, întrezărită sub forma Fecioarei, în timp ce Faust reînvie, purificat, sub numele de Marienus, discipol al Mariei și al lui Morienus, bine cunoscutul alchimist? Într-adevăr, cum să credem că Goethe, geniu complex, ar fi crezut el însuși în acest happy-end edificator, dezmințit de implacabila logică a spiritului faustic pe care el l-a pus în Operă și încă mai mult de posteritatea sa din Extremul Occident? Mefisto o proclamă de altfel fără ocol, în loc de orăție funeabră: „Nici o bucurie nu-l satură, nici o fericire nu-i e de ajuns, se repede mereu după imagini schimbătoare. Ultima clipă, cît ar fi fost de goală și de demnă de dispreț, nefericitul ar fi vrut s-o prindă și s-o oprească. *Timpul a rămas stăpîn*”²⁴. Dar Faust a fost oare învins de timp sau de o raportare „faustică” la timp, care, corupînd raportarea la spațiu, va caracteriza, după Spengler²⁵, întreaga cultură occidentală? Faptul că cei doi *Faust* ai lui Goethe exprimă și pun în scenă dorința de transmutație îndeplinită nu ne poate face să uităm că acem de a face cu prima meditație lucidă, ridicolă uneori și grandioasă adesea, asupra *condițiilor de imposibilitate a Operei*. Și totuși, numai pornind de la o astfel de constatare, de la o astfel de conștientizare, și nu doar de la contemplarea unei imagerii liniștitoare – „o beatitudine lipsită de reflecție”, spunea Kierkegaard²⁶! – poate fi călăuzit, *a contrario*, omul occidental faustic să întrevadă ce ar putea să însemne Opera.

Dacă există un „parcurs” alchimic, însăși scriitura lui Goethe face descifrarea lui complexă: semănat cu reveniri, desfășurîndu-se în mai multe registre expresive deodată, el lasă să se audă mai multe voci care, cînd amplificîndu-se una pe alta, cînd, contrazicîndu-se pînă la anulare, dau textului o stratificare surprinzătoare, niște „efecte” ele însele foarte faustice de distanțare ironică. Or, dacă prima parte a operei, în care domină încă imageria povestirii populare, amestecă după plac unele concepții rămase clasice ale „reprezentării”, atît pe plan filosofic, cît și teatral, geniul lui Goethe, operînd o veritabilă

mise en abîme a ezoterismului, constă în faptul că a înscris „alchimia” celei de-a doua părți a lui *Faust* în spațiul, aparent năruit, al unei alte teatralități, într-un fel tot atît de ireprezentabilă ca și vidul ins(t)ituabil în care tronează Mumele, dar confirmînd că scena unui *Theatrum chemicum* își impune propriile sale reguli în materie de „reprezentare”²⁷. Faptul că un asemenea spațiu simbolizează regresiia către *materia prima* a Operei²⁸ nu ne spune deci cîtuși de puțin prin ce anume figura lui Faust, care înfruntă acest spațiu, joacă aici un rol de tranziție – așa bine cum și-a dat seama Jung – între alchimia tradițională și „drama contemporană” a „omului cu două suflete”, intelectualul care nu mai are nici o legătură cu „pămîntul” și care încearcă în zadar ca, aruncîndu-se în vid, să regăsească *ou-topos*-ul susceptibil de a-i reda „forța de a urî și puterea de a iubi”²⁹.

Atunci cînd, după un tur de orizont dezamăgit de slabele satisfacții vitale ale cunoașterii livrești, Faust proclamă din capul locului: „Nu-mi mai rămîne de-acum înainte decît să mă arunc în magie”³⁰, am putea fi tentați să vedem cum reapare aici schema clasic dualistă a unui ultim recurs la „irațional” care ar confirma, *a contrario*, hegemonia raționalității, mărturisind că numai din neputință s-ar fi renunțat la ea. Dar aceasta ar însemna să nu ținem seama de un cuvînt: de slabele satisfacții *vitale*, cum zice Faust. Astfel că de fapt asistăm la repetarea inversată a unei foarte asemănătoare scene de „despuiere”, în cursul căreia bătrînul, scolastic și chiar un pic „vrăjitor”, i-a făcut loc omului nou, cartezian. Doar două sute de ani despart *Discursul despre metodă* (1637) de prima parte a lui *Faust* de Goethe (1808), ani în cursul cărora a crescut omul „faustic” despre care savantul goethean recunoaște cu amărăciune că s-ar putea să fi fost veritabila... damnațiune a lui Faust! Respinsă de Descartes ca prototip al științelor false, alchimia este chemată aici în ajutorul unei suflet amenințat de pierzanie sau mai degrabă în ajutorul unui om care-și pierde sufletul fiindcă nu mai știe căreia din două să i se consacre, conștient că Marea sa Operă ar fi tocmai să izbutească să le rearmonizeze. Acest om, care devine „stăpîn și posesor” al unei naturi reduse la *res extensa*³¹, nu găsește ca ultimă resursă altceva decît să evoce Spiritul pămîntului, ale cărui prezență și exigență nu le poate suporta

27. Cf. *La Scène philosophale: voir selon la Nature*, pp. 506 sq.

28. R. Gray, *op.cit.*, p. 202.

29. Prolog la *Premier Faust*, p. 29.

30. *Premier Faust*, p. 35.

31. Pertinentă este în această privință constatarea lui J.L. Borges: „Momentul cel mai indubitabil al trăsăturilor pe care autorul (Spengler) le numește faustice nu este drama amestecată a lui Goethe, ci un poem redactat acum douăzeci de secole, *De rerum natura*” (*L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1980, p. 107).

24. *Second Faust*, p. 281.

25. *Le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1948, vol. 1, p. 173: „Spațiul infinit este idealul pe care lumea occidentală n-a încetat să-l caute în universul ei ambiant”.

26. OC, vol. 5, *Crăinte et tremblement*, p. 195.

fiindcă sînt prea dense pentru făptura sa devitalizată. Simțindu-se iremediabil respins de el, Faust va recurge atunci la magia neagră, formă degradată a acelei „magii naturale” care este alchimia. Nepuțința faustică a *deplasat* așadar dialogul către polaritatea cunoaștere rațională/magie, acolo unde adevărata miză se situa în confruntarea dintre „omul teoretic” și vrăjitorul-alchimist: cel care, mijlocind polaritatea Cer – Pămînt, ar mai fi capabil să *vitalizeze cunoașterea constituită*. Mefisto nu va mai avea deci decît să culeagă un suflet de două ori dezamăgit, și de cunoașterea livrescă, și de alchimia care i se refuză: „M-am umflat prea mult, trebuie ca acum să aparțin speciei tale; marele Spirit m-a disprețuit; natura se închide înaintea mea; firul gîndirii mele s-a rupt și sînt dezgustat de orice știință”³².

Dar cine sînt aceste două suflete? Unul este incontestabil sufletul unui entuziast „Fiu al lui Hermes”, al unui „om al dorinței” care ar dori ca știința să-l „pneumatizeze” pe savantul, pe intelectualul care regretă că este. El nu cere în definitiv nimic altceva decît să-și recapete aptitudinea vizionară pe care au avut-o alchimiștii: „Să vadă ce energie tainică și ce semințe veșnice conține natura”³³, o natură pe care Faust o evocă totdeauna în termeni asemănători cu cei din *Tabula Smaragdina* hermetistă: „Cum suie și coboară puterile cerești trecîndu-și din mîna-n mîna gălețile de aur! De la cer la pămînt, ele răspîndesc o rouă care răcorește pămîntul uscat, iar bătaia aripilor lor umple spațiile sonore de o inefabilă armonie”³⁴. La fel, în scena inspirată din *Visul unei nopți de vară* cu care începe a doua parte din *Faust*, Faust se minunează că percepe „pulsățiile vieții” și declară ca un adevărat Hermes Trismegistul: „Lumea a și început să se deschidă pe jumătate în luminile răsăritului, pădurea răsună de o existență cu mii de glasuri. În toate văile se topesc norii; luminile cerului se cufundă în adîncuri, iar crengile și frunzișul țîșnesc din abisul parfumat în care dormeau pînă acum”³⁵. Totuși, desfătarea produsă de o asemenea „comprehensiune” este de scurtă durată: Natura suportă animația intensă, înflăcărarea luminii, omul faustic însă nu. Avîntul inițial, dorința hermesiană de a înțelege totul și de a apuca totul³⁶ s-a destrămat repede, s-a fărîmițat în științe derizorii, a recăzut ori s-a solidificat în activism deliberat, în supralicitare a puterilor, în ceea ce Y. Bonnefoy va numi „o epuizare faustică a posibilului”³⁷.

32. *Premier Faust*, p. 73.

33. *Ibid.*, p. 35.

34. *Ibid.*, p. 37.

35. *Second Faust*, p. 195. Acest pasaj ar trebui pus în paralel cu faimosul imn din *Corpus Hermeticum*, *Poimandres*, XIII, 16.

36. „A pătrunde totul și a cuprinde totul, iată bucuria mea”, spune și Euphorion, *Second Faust*, p. 259.

37. *L'Improbable*, p. 250.

Impresionantă este descrierea pe care o face Goethe acestui soi de petrificare timpurie sau de dizolvare în ambivalență a unei unice energii naturale: „Iată ochii mei au și fost răniți de săgețile ei arzătoare! Prin urmare așa este, cînd o speranță mult căutată ajunge în sfîrșit la porțile deschise ale împlinirii și mîntuirii! Văzînd flăcările cum se înalță din adîncurile de pe celălalt tărîm, omul se înspăimîntă și se oprește”³⁸. Căci, neștiind dacă aceste flăcări sînt dragoste sau ură, „neînțelegîndu-le” simultan ca dragoste și ură, Faust își mărturisește înfrîngerea și se întoarce către pămînt, „vălul umil al existenței noastre ignorante”³⁹. Dar pămîntul acesta, loc de involuție și de regresie, refugiu al tuturor refuzurilor, și ale raționalității, și ale viziunii, nu este decît replica palidă a pămîntului din care se ivește, provocator, Spiritul alchimiei. De asemenea, cînd Faust se lasă în voia contemplării „miilor de unde” ale cascadei, conchizînd că „tot așa este și viața noastră, un reflex în mii de culori”⁴⁰, relativa facilitate a acestei metafore nu face decît să trimită la o nehotărîre și mai gravă: să fi descoperit el în sfîrșit viziunea „comprehensivă” și suverană care să-i permită a îngloba cele o mie și unul de aspecte ale manifestatului? Dar nu se va spune nimic despre *uni-versalul* care ar subîntinde o astfel de posibilitate, nici despre transmutația care ar face cu putință realizarea ei.

Rămîne o ambiguitate pe care acțiunea discordantă a celor două suflete ale lui Faust nu ne îngăduie în nici un caz s-o dezlegăm. În timp ce unul dintre suflete „arzînd de dragoste, se leagă de lume prin mijlocirea organelor corpului; o mișcare supranaturală îl poartă pe celălalt, departe de bezne, către înaltele sălașuri ale străbunilor noștri!”⁴¹? Dacă e ușor să recunoaștem în aceste cerințe simultane, dar contradictorii pecetea unui dualism gnosticist care, de la Platon la Pascal, de la Baudelaire la S. Weil, va deplînge în om alternanța crucificatoare dintre greutate apăsătoare și har, urmă a dublei sale apartenențe, a „sufletului său amfibiu” (Plotin), nimic nu mai poate întreține aici iluzia vreunei posibile rezolvări – materialiste sau spiritualiste – a acestei sfîșieri: „O materie din ce în ce mai străină nouă se împotrivesc oricărui lucru sublim conceput de spirit”⁴². Fiindcă problema nu i s-a pus niciodată lui Faust în termeni care să-i permită să mai poată cîștiga ceva din vreuna dintre formulările propuse deja de filosofie, nici astfel încît marele salt al credinței să mătore

38. *Second Faust*, p. 196.

39. *Ibid.*, p. 196.

40. *Ibid.*, p. 196.

41. *Premier Faust*, p. 56.

42. *Ibid.*, p. 42.

dintr-o dată obligația de a zăbovi în limburile unde acum putrezește, conștient de *alchimia negativă* care operează: „N-ai decât alimente care nu saturează”, i se plinge el lui Mefisto; „aur palid, care se scurge neconținut din mână ca argintul-viu; un joc la care nu câștigi niciodată. (...) Arată-mi un fruct care să nu putrezească înainte de a cădea”⁴³. Așadar, imposibil să te plîngi că „trupul nu are aripi ca să însoțească zborul iute al spiritului”, fiindcă tocmai pentru a da aripi trupului și pentru a îngreuna spiritul a intervenit Spiritul alchimiei. Mefisto însuși îi amintește acest lucru lui Faust, arătându-i și „locul” pentru o posibilă salvare: „Ceea ce se opune neantului, acel ceva, acea lume materială, nimic din ceea ce am încercat pînă acum n-am putut să ating. (...) N-avem nimic de câștigat de la această sămînță blestemată, materia animalelor și a omului. Pe cîți nu i-am îngropat pînă acum! Și mereu circulă un sînge proaspăt și nou”⁴⁴. Acesta era și sensul lecției date mai înainte elevului: „Cine vrea să recunoască și să distrugă o ființă vie începe prin a-i goni sufletul: atunci îi ține în mînă toate părțile; dar, vai! ce mai lipsește? Nimic altceva decât legătura intelectuală. Chimia numește aceasta *encheiresin naturae* (operația naturii); astfel, își rîde de sine însăși și o ignoră”⁴⁵. Fiindcă „legătura intelectuală”, fiind mediatoare, este orice, numai intelectuală nu! Or, dacă ineputabilă Natură rămîne speranța *Naturphilosoph*-ului Goethe și a oricărui alchimist, Faust e despărțit de ea prin distanța care separă părțile de întregul fără suflet evocat de Mefisto. Pierzîndu-și orice punct de ancorare în lumea naturală, el nu poate decât să exclame: „De unde să te apuc, natură infinită?”⁴⁶. Iar cînd, avid de expansiune nelimitată, Faust îl înfruntă Spiritul pămîntului, pretinzîndu-se egalul lui, acesta îi spune teribilele cuvinte cu care îl trimite la intelectualitatea lui lipsită de „pămînt”: „Ești egalul spiritului pe care-l concepi, dar nu ești egalul meu”⁴⁷.

Astfel, atunci cînd Faust cere ajutorul unor spirite mijlocitoare, care „plutesc între pămînt și cer”, el o face, de astă dată, pentru ca să-l ducă spre „o viață mai nouă și mai variată, (...) spre regiuni străine”⁴⁸. Faust este deci prin aceasta „nobilul spirit uman stăpînit de setea de imposibil” pe care-l admira Nerval⁴⁹, dar cu adevărat „posedat”, fiindcă deplasează în spațiul infinit al fugii nehotărîrea unei probleme pe care logica sa primară și vitală îl îndemna s-o

43. *Premier Faust*, p. 71.

44. *Ibid.*, p. 63.

45. *Ibid.*, p. 78.

46. *Ibid.*, p. 37.

47. *Ibid.*, p. 39.

48. *Ibid.*, p. 56.

49. *Second Faust*, p. 219.

rezolve alchimic, adică în distanța apărută între Cer și Pămînt și nu în infinitizarea laterală a unei insatisfacții. A fi aiurea, alt-unde, va deveni cuvîntul-cheie al omului occidental faustic⁵⁰, care încearcă să scape din închisoarea limburilor prin expansiunea transgresivă a puterii sale demiurgice. De aici înainte, activismul (*Tätigkeit*) devine antidotul iluzoriu al Marii Opere avortate, iar logica supralicitării face din Faust Stăpînul neroditorului Regat smuls mlaștinilor. Ultimii locuitori ai unei mici insule cruțate unde mai sînt încă tolerate credința și dragostea, Philemon și Baucis vor fi în curînd executați de Mefisto, care îndeplinește voința inconștientă a lui Faust, incapabil să suporte această dezmințire vie.

Mai tîrziu, dar în numele unei logici destul de asemănătoare, Freud va putea afirma că tînăra știință analitică este „o bucată de pămînt necunoscut cîștigată pe seama credințelor populare și a misticismului”; făcînd un pas mai departe, el va compara înlocuirea lui acesta prin eu cu desecarea golfului Zuyderzee; apoi, făcînd încă un pas, va prooroci: „Fie ca într-o bună zi intelectul – spiritul științific, rațiunea – să acceadă la dictatură în viața psihică a oamenilor! Aceasta este urarea noastră cea mai fierbinte”⁵¹. Dar este oare sortit ca oamenii să fie din nou gata să cadă pradă iluziei faustice după care această rațiune, exorcism al magiei, dar ea însăși procedează magic, ar fi legătura cea mai puternică? Prea multe evenimente i-au dat sfîrșitul dramatic al celei de-a doua părți din *Faust* un aer de simplă actualitate: patru femei cenușii (foametea, datoria, grija, deznădejdea) se pregătesc să-l ia pe Faust într-o damnațiune din care de fapt n-a ieșit niciodată: „Cînd răsuflînd, cînd înăbușindu-se,/ Nici viu de-a binelea, dar nici de tot mort,/ Fără disperare, fără resemnare,/ Într-o continuă rostogolire,/ Regretînd ce face, urînd ceea ce trebuie să facă,/ Cînd liber, cînd prizonier,/ Fără somn și fără împăcare,/ Rămîne înțepenit pe loc,/ Și totul e pregătit pentru Infern”⁵². În timp ce se celebrează astfel incapacitatea faustică de a se smulge din această mohorîtă succesiune de stări contradictorii, Mefisto, pe scena celui alt teatru consacrat imageriei, poate să se lase mai departe în voia încîntării ce i-o produce spectacolul edificator al sufletului lui Faust ridicîndu-se către ceruri... El poate chiar, cuprins de „îndoiala propriei sale negații”⁵³, să-și acorde un răgaz: la ce bun să te mai

50. „Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?/ Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!”, va spune Baudelaire – *Œuvres Complètes* (Pléiade), p. 203 („Vrem să ne cufundăm/ În negura genunui – Iad, Rai, ce o să fie!/ Ca în adîncul Tainei de ceva nou să dăm!” – trad. rom. Al Cerna-Rădulescu – n.ed.).

51. S. Freud, *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 11, 107, 226-227.

52. *Second Faust*, p. 278.

53. *Ibid.*, p. 283.

îndirjești de-acum încolo să recuperezi un suflet a cărui nesfârșită trăgăneală a contribuit atât de mult la a face această lume spectrală de „reprezentări” cu desăvârșire... faustică?

În acest sens, Faust este într-adevăr, avatarul îndepărtat al lui Cyprian Vrajitorul⁵⁴, inițiat din copilărie „în tainele Imaginii”, capabil să participe la toate imposturile Balaurului pentru că văzuse toate lucrurile naturii „în stare, în putință de a acționa”. Dar desigur fiindcă a mers mult mai departe decât Faust în inima athanorului natural pe care îl descoperă ca nefiind, în mâinile celui Rău, decât chipuri și umbre iluzorii, Cyprian a fost în stare și să se convertească. Chiasmul dia-bolic ce-i făcea pe oameni să dobândească „o inteligență fără judecată, o dreptate care e nedreaptă și o ordine care rămâne într-o mare dezordine”⁵⁵ se întoarce atunci în simbol și restituie cuvintelor forța persuasivă a unui discurs grație căruia spovedania sa poate deveni credibilă. Dar despre interminabila neputință a lui Faust, cine poate spune că n-ar fi ea însăși operă de seducție? Or, era și convingerea lui Goethe că, spre deosebire de o Natură potențial divină, „vorba nu ar putea construi forme ca o creatoare”⁵⁶; și se știe cât de mult va fi tentat omul faustic să-și proiecteze „umbra mefistofelică” într-o realitate atât de străină și exterioară, încât va trăi de-a pururi despărțit de ea, devenind astfel un om lipsit de „corp”, o „personalitate factice și fictivă”, identificând lumea cu „imaginea abstractă pe care a secretat-o raționalismul științelor naturii”⁵⁷. Înțelegem deci că Jung a putut vedea în a doua parte din *Faust* „o verigă din *Aurea Catena*, din lanțul de aur care, de la începuturile alchimiei filosofice și de la gnoză pînă la Zarathustra al lui Nietzsche reprezintă o călătorie de descoperiri (...) către celălalt pol al lumii”⁵⁸, „celălalt pol” însemnând la fel de bine inevitabila coborîre în Infern care este confruntarea cu inconștientul, ca și mersul către *anima*, devenit posibil prin reîntîlnirea cu propria umbră. Or, dacă Noaptea de Sabat corespunde căutării unei *anima* pur instinctuale încă⁵⁹,

54. A.J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, vol. 1, p. 38.

55. *Ibid.*, pp. 375, 378.

56. *Second Faust*, p. 226. O. Spengler va observa că „cel dintîi scop al Fausticului este descoperirea unui nume care să desemneze un sistem de forme de expresie. Numele degajă, după părerea sa, un complex de raporturi. După nu mult timp, el va crede că numele este un organism a cărui funcție este raportul” (*Le Déclin de l'Occident*, vol. 1, p. 55).

57. *Présent et avenir*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 119.

58. *Ma vie*, p. 220.

59. Kierkegaard fusese frapat de faptul că Margareta, ca „imediatitate”, era pentru Faust neglijabilă și, deopotrivă, de o „enormă importanță” (OC, vol. 3*, *L'Alternative*, p. 195).

coborîrea la Mume i-ar fi permis lui Faust o unire cu Elena pe care o compromite prin graba sa, substituindu-i-se lui Paris căreia ea îi era inițial promisă. Și aici, spiritul faustic de apropiere violentă a fost mai tare decât procesul de pîrguire a Operei, al cărei scop adevărat este „producerea incoruptibilului”⁶⁰ și nu plăcerea imediată. De mirare așadar că Jung, conștient de natura „păcatului” lui Faust față de exigențele lui *Opus Chemicum*, nu a dat mai multă atenție faptului că acesta era, la feminin, și păcatul Elenei.

„Operă a femeilor” contra isterie faustică?

Dacă într-adevăr există o dramă faustică în duplicitatea dintre suflet și urmărirea unui infinit tantalizant, Elena – frumusețe infinit seducătoare și nimănui credincioasă – trăiește corespondentul feminin al dramei faustice. Căci, urmărind în ea o *anima* foarte departe încă de a fi Maria sau Sofia (Înțelepciunea alchimică), bărbații nu se unesc prin ea decât cu un idol a cărui dramă intimă este de a se ști ca atare. Îi va fi totuși oferită o șansă de izbăvire pe care nu o va folosi, preferînd, ca și Faust, fuga către un alt-undeva, care se numește tocmai... Faust. Ascuns sub trăsăturile lui Phorkyas (bătrîna intențată și Parcă), Mefisto îi propune într-adevăr Elenei o probă inițiată comparabilă cu coborîrea lui Faust la Mume: o femeie mare, voalată, „nu adormită, dar parcă visînd, (...) cu privirea goală, întunecată și singeroasă”⁶¹, o anunță că Menelaos a cerut moartea ei rituală și sacrificială. Dar în același timp, Phorkyas-Mefisto îi oferă o scăpare: să vină cu el la Faust, domnul unui nou regat vecin. Deși presimte capcana, Elena e de acord cu această fugă: „Nu doresc decât sfîrșitul acestui labirint, nu doresc decât odihna”. Iar dacă Hermes e cel care conduce alaiul spre castelul lui Faust, o face ca o călăuză a morților, a celor care, evitînd moartea inițiată, vor rămîne pradă lui Mefisto: „Nu strălucește sceptrul lui de aur,/ Călăuzindu-ne, grăbindu-ne,/ Către melancolicul sălaș al lui Hades?”⁶².

Atitudinea faustică, spune tot Jung, „trebuie să înceteze pentru a se realiza unitatea individului”⁶³. Or, dacă știm că o astfel de unificare (individuație) este în opinia lui Jung echivalentul căutării Pietrei, e ușor să tragem concluzia că atitudinea faustică interzice realizarea

60. *Psychologie et Alchimie*, p. 601.

61. *Second Faust*, p. 225. Această moarte anunțată seamănă de altfel în mod ciudat cu moartea regelui și reginei din *Noces chymiques de Christian Rose-Croix*, *La Bible des Rose-Croix* (trad. B. Gorceix), Paris, PUF, 1970, p. 93.

62. *Ibid.*, pp. 242-243.

63. *Types psychologiques*, Geneva, Georg, 1950, p. 192.

Operei, subordonată încetării conflictului dintre eul „care este structură și limitare și instinctul proteiform și fără limite”⁶⁴. Din acest conflict nerezolvat rezultă un număr de „trăsături” simptomatice care definesc patologia faustică: răceala, camuflată în activism, „incapacitatea de a fi cu adevărat atins de problema morală pe care o întrupează”⁶⁵. Faust nu ajunge deci să trăiască acea falie interioară resimțită în discordanța ei sterilă *ca pe o adevărată rană*, susceptibilă de a angaja o transmutație a făpturii sale. Prin aceasta, personajul lui Faust „nu va dobîndi niciodată caracterele realului” și rămîne o schemă: „ideea germană despre om”; singura lui alegere este o neconținută oscilare între unilateralitatea vanitoasă și dualitatea sfișiată: „La el întîlnim avîntul cel mai sublim al spiritului, ca și prăbușirea în temebre și în turpitudine; această prăbușire face din el un seducător, un aventurier care a recurs la acte de violență criminală”⁶⁶. Or, dacă disocierea de care suferă Faust este caracteristica oricărei *dispoziții isterice*, diagnosticul jungian merită să-i explorăm mai precis implicațiile.

Într-adevăr, unul dintre paradoxurile zămislite de spiritul faustic, și nu cel mai neînsemnat, este că acestui spirit – în care Occidentul va crede că a găsit expresia „virilității” sale cuceritoare – i se atribuie un calificativ utilizat în general pentru desemnarea unei maladii socotite tipic feminină: isteria! Or, dacă această boală constă într-o disociere interioară care cînd exacerbează potențialitățile prin tensiunea dintre contrarii, cînd le distruge prin distorsiunile pe care le suscită, ruptura dintre Faust și Duhul Pămîntului care consacră acest divorț pregătește isteriei faustice, dimpotrivă, o carieră strălucită. Să însemne oare că redutabila putere molipsitoare atribuită odinioară de Paracelsus imaginației feminine⁶⁷ ar fi reînvestit o figură care pare totuși exact opusul ei? Alt paradox: dacă, prin reintegrarea contrariilor pe care o presupune, alchimia este antidotul dispoziției „isterice” faustice, ea e, în egală măsură, „Operă de femeie”⁶⁸. Astfel, restaurînd o unitate polarizată, „femininul” Operei va preface raportul pervers activism masculin/isterie într-un veritabil *travailu*, dar

la „feminin”. Ne putem întreba așadar dacă prăbușirea entuziasmului faustic sau epuizarea lui prădalnică în infinitatea posibilelor nu rezultă de fapt totdeauna dintr-o deteriorare, voluntară sau impusă, a raportului fundamental cu un „Loc” al cărui arhetip a fost, pentru alchimiști și pentru *Naturphilosoph*, Natura; Natura a fost pentru ei arhetip al arhetipurilor, ante-formalul prin excelență și totuși creatorul tuturor formelor. Oficializată prin reculul filosofilor Naturii în Occident, această deteriorare ar fi avut drept consecință o supravalorizare a atitudinii faustice, agravînd și mai mult un rău deja existent sau suscitînd un soi de „susținere” de către unii creatori atît a acestui blestem faustic, cît și a Operei de transmutație: mulți dintre ei se vor dori într-adevăr, precum Baudelaire, „perfect chimist”, nemaicăutînd supraputerea decît în abandonarea propriei vieți pentru scopurile unei creații care să împlinească dorința lor de a Opera. Aceste drumuri se vor întîlni în secolul XX în opera lui Thomas Mann, și mai precis în *Doctor Faustus*⁶⁹, care va face cît se poate de evidentă convergența dintre ruperea de Natură, contaminarea prin femeie așa cum e trăită ea de un faustic și rolul creator al bolii.

Dimpotrivă, pe o femeie ca A. Nin, conștientă de dispoziția sa „isterică” și în același timp preocupată în plan existențial și artistic de problema transmutației creatoare, o vedem căutînd să păstreze specificitatea unei alchimii „feminine”, al cărei creuzet va deveni *Jurnalul* său; uimitoare oglindă a unei lupte pentru supraviețuire – și, prin aceasta, caracteristică pentru însuși statutul alchimiei – între centrele captatoare care sînt „marile spații impersonale” ale imaginilor arhetipale percepute drept „solare” și „masculine” și niște periferii fără simburile tare: diversele „alchimii artistice care efectuează o reciclare de „materie”, deopotrivă crudă și seducătoare, grație căreia „poetul își transformă viața în simbol, pînea în ostie, iar sărăcia și-o acoperă cu un lustru literar”⁷⁰. Or, dacă A. Nin a ajuns să considere că *alchimia feminină* era mai întîi distrugerea distrugerii operate de realismul și cinismul „faustic” al bărbatului, intuiția sa cea mai adîncă a fost fără îndoială cea de a fi presimțit că poziția femeii – oricît de inconfortabilă ar fi – era de a locui acest spațiu intermediar fără a ceda solicitărilor unei transmutații îndeplinite: „Vreau să rămîn în planul non-transmutatului, al non-transformatului, al non-transpusului. Această alchimie pe care o numim creație sau ficțiune a devenit pentru mine la fel de primejdioasă ca mașina. Sentimentele

64. *Psychologie de l'inconscient*, Geneva, Georg, 1952, p. 74.

65. *Problèmes de l'âme moderne*, p. 350.

66. *Aspects du drame contemporain*, p. 147.

67. C.G. Jung, *Mysterium conjunctionis*, vol. 2, pp. 222 sq.

68. În calitate de raport non-violent cu Natura și ca *materia prima* o dată preparată (muncile lui Hercule), ducerea la bun sfîrșit a Operei este numită „treabă de femeie și joc de copii”, femeia fiind de altfel maestra „vopselelor” filosofale: „Uneori, femeia amestecă diferite vopsele cu apă./ Apoi înmoaie acolo o pînză sau o stofă./ Dar apa le părăsește, evaporîndu-se în aer/ Și lăsînd pînza de culoarea dorită” (D. Stolcius, *Viridarium chymicum*, p. 252).

69. Cf. *infra*, cap. „Ambiguitatea ridicată la rang de sistem”, pp. 318 sq., Goethe, remarcă de altfel Th. Mann, „știe că această dualitate este pămîntul hrănitor, taina fecundității lui creatoare” (*ibid.*, p. 104).

70. *Journal*, Paris, Stock, 1966-1976, vol. 3, p. 78.

și emoțiile sînt întoarse spre origini, servesc drept combustibil pentru altă întrebuintare”⁷¹. Într-o perspectivă pînă la urmă destul de asemănătoare, Groddeck a ajuns și el să creadă că „numai femeia este destul de barbară ca să transforme cultura mîncată de cari”⁷² – această „barbarie” manifestîndu-se la A. Nin ca transmutație a isteriei inițiale într-o alchimie care, renunțînd hotărît să atace și să cucerească centrul vital, așa cum face bărbatul, ar proteja supraviețuirea acestora operînd neconținut la periferii. În acest sens, dimensiunea „feminină” a alchimiei asumată de unii creatori – de altfel și femei, și bărbați – s-ar putea dovedi antidotul unei uzuri faustice, a cărei origine tradiția creștină o împinge la prima încălcare, feminină, a Spiritului de Viață.

Dar sîntem la fel de îndreptățiti și să vedem în situația faustică arhetipală reformularea Căderii adamice, agravată de inflația unei intelectualități fără „corp”. În *Prolog în Cer*, Domnul Creațiunii, constatînd că „orice om care umblă se poate rătăci”, confirmă chiar prin aceasta libertatea lui *Homo viator* și posibilitatea unei alchimii creștine, în vreme ce Mefisto se bucură la rîndul său, fiindcă „micul zeu al lumii este de același fel și tot atît de bizar ca în prima zi”⁷³: despărțit de sine însuși, vulnerabil, deci recuperabil. Originalitatea celor două părți ale operei *Faust* ar fi în acest caz de a fi făcut ca această foarte arhaică situație să se întâlnească cu curentul istoric care-l ducea pe omul Occidentului, întruchipat de Faust, să retrăiască în mod exacerbat o dualitate inerentă decăderii sale originare. Înțelegem atunci că Jung a putut să vadă în Faust „ultimul moment” și „cotitura istorică” a alchimiei occidentale⁷⁴. Este semnificativ de altfel că, vorbind despre Faust ca despre un „șarlatan”, Jung reia, conștient sau nu, expresia prin care F. von Baader îl desemna pe omul decăzut: „Continuînd să corupă natura, el nu se realizează niciodată în sensul deplin al termenului, pentru că nu ajunge niciodată să prindă substanță”, spunea Baader despre această figură modernă a păcătosului: „Un fel de soare stins, care încetează să mai lumineze și să mai încălzească pămîntul”, după E. Susini⁷⁵. Așa va fi și *Lupul de stepă* al lui H. Hesse, despărțit de lume printr-un soi de geam, schizoidia acestuia apărîndu-i lui Hesse drept „nevroza unei

întregi generații căreia îi aparține și care e îndreptată nu împotriva indivizilor slabi și inferiori, ci tocmai împotriva celor mai tari și mai bine înzestrați, a celor ce posedă cea mai înaltă intelectualitate”⁷⁶. Este intelectualitatea împrumutată de H. von Hofmannstahl lui *Zenodoxus*, cel care, spune A. Dabiezies, se zăpăcește de propria sa activitate și de propria sa dialectică, cel care predică relativitatea tuturor lucrurilor și micșorează prin critica sa orice măreție și orice ideal⁷⁷. În acest registru, *Faust*-ul lui Valéry va fi neîntrecut explorator dezamăgit al tuturor posibilelor⁷⁸. De altfel, recunoscînd caracterul deopotrivă ispititor, liniștitor și alienant al lui a-fi-în-lume, chiar atunci cînd a avut grijă să deosebească scadența lui *Dasein* de decadența sa în sens creștin⁷⁹, Heidegger confirmă că o astfel de autoseduție bazată la urma urmelor pe o „examinare critică” reprezintă totuși punctul culminant al dinamicii faustice a omului teoretic occidental, deopotrivă minat și minat de Grijă:

Cu toate acestea, siguranța de sine a ființei neautentice nu duce la inerție și la inactivitate, ci îndeamnă la frenezia „aflării în treabă”. Ființa picată pe „lume” nu-și mai poate găsi liniștea. Liniștirea ispititoare accentuează deznodămîntul. (...) *Dasein*-ul se repede de la sine în sine, în lipsa de temei și nulitatea cotidianului neautentic. Dar această năpustire este ascunsă ochilor săi de ființa-explicitată public, și rămîne ascunsă, astfel încît este explicitată ca „progres” și ca „viață concretă”⁸⁰.

Așadar, în afară de un răspuns specific creștin la asemenea „cădere” cu aspect de autoalienare seducătoare și tocmai atunci cînd nu se așteaptă nimic de la un atac frontal, inoperant fiindcă este deja inclus în procesul de autotortură, mai există oare vreun alt procedeu de desprindere decît cel alchimic, prin epuizarea epuizării faustice? De aceea, tot așa cum nu-l putem reduce pe Faust la un „parcurs” alchimic mai mult sau mai puțin izbutit, nu putem nici să ne mulțumim să adunăm simbolurile Operei risipite în urzeala disociată a culturii „faustice” occidentale, fără a trebui ca, mai devreme sau mai tîrziu, să punem în mod mai esențial problema transmutației spațiului însuși al acestei culturi, sfîșiată deocamdată între Orientul și Occidentul său:

71. *Ibid.*, vol. 2, p. 270.

72. *Un problème de femme*, Paris, Ed. Mazarine, 1979, p. 123. Cf. și R. Grinnell, *Alchemy in a Modern Woman*, Spring, 1975, continuare la „La femme en Europe”, C.G. Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, pp. 273-300.

73. *Premier Faust*, p. 32.

74. *Psychologie et Alchimie*, p. 601.

75. E. Susini, *F. von Baader et le romantisme mystique*, Paris, Vrin, 1942, vol. 2, pp. 285-286.

76. *Le Loup des steppes*, p. 26. De notat și un mic text al lui Hesse „Faust und sein Freund Eisenbart hören die Zukunft”, în care Faust și prietenul său ascultă, îngroziți, zgomotele bizare emise de mașina de ascultat viitorul inventată de Mefisto: A. Dabiezies, *op.cit.*, p. 244.

77. *Ibid.*, p. 242.

78. *Mon Faust*, p. 30: „Această viață nu se va sfîrși pînă ce nu voi fi ars tot ce am adorat și nu voi fi adorat tot ceea ce am ars”.

79. *Etre et Temps* [*Sein und Zeit*] (trad. Martineau), § 180, p. 40.

80. *Ibid.*, § 178, p. 139.

Scepticismul Orientului și al Occidentului se înfruntă în dublul blestem al lui Faust și Mefistofeles. La unul dintre ei, nelegiuirea mai este încă amestecată cu entuziasmul, cu ardoarea sufletului, cu imnul născut din auroră, cu nu știu ce fulgerare de dorință care se aprinde din cînd în cînd în haos. La celălalt, totul este subtilitate bizantină, ironie, noapte fără căldură și fără furtună, dezgust fără leac, otravă, sofism, lehamite de societate îmbătrînită. Două genii, două filosofii, două lumi se ciocnesc în acest dialog blestemat⁸¹.

3

Nigrum nigrius nigro: boala regelui Occidentului

Dacă nu vezi Capul de Corb, negru de negrul cel mai negru, trebuie s-o iei de la început¹.

Ca un „nimic” fără posibilități, ca un „nimic” mort după moartea soarelui, ca o tăcere veșnică, fără viitor, fără măcar speranța vreunui viitor, răsună lăuntric întunericul².

Guvernată de Saturn, Opera la Negru (*nigredo*) ocupă în procesul de transmutație un loc capital, toți alchimiștii fiind de acord să recunoască în ea acel *Mysterium Magnum* al Operei, ca să nu zicem cheia, iar iconografia redă adesea sumbra lucrare a morții în curs de desfășurare: regele și regina zăcînd în fundul mormîntului lor sau decapitați, Mercur mutilat de Saturn, șarpele răstignit... Deci uciderea simbolică a „materiei” se săvîrșește sub o formă *dramatică* și *sacrificială*: „Chinuiește Vulturul pînă ce va vărsa lacrimi, iar Leul pînă ce va fi atît de slăbit, încît să-și dorească moartea plîngînd. Sîngele acestuia, conjugat cu lacrimile Vulturului, este Comoara Pămîntului”³. Climatul acesta de violență și de cruzime nemaipomenite face loc de asemenea unei cu totul alte atmosfere, consecutivă chinurilor îndurate: un soi de „suspans” posomorît și melancolic, de somnolență letargică desemnînd și ascunzînd în același timp starea de latență în care sînt în curs de desfacere și refacere formele individuate: „Vîntul a încetat și toate lucrurile s-au lăsat în voia odihnei. Se va întîmpla marea eclipsă a Soarelui și Lunii, în timpul căreia nici un luminător nu va lumina pămîntul, iar marea va dispărea”⁴. Se

81. E. Quinet, *Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857-1870, vol. 1, *Le Génie des religions*, p. 73.

1. N. Flamel, *Le Désir désiré*, p. 173.

2. V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1969, p. 129.

3. B. Valentin, *L'Azothe des Philosophes*, Salmon, BPC, III, p. 163.

4. E. Philalèthe, *L'Entrée ouverte...*, p. 143.

suprapun aici două timpuri gata să se inverseze și să se încrucișeze, dar pe care numai o privire din afară le poate juxtapune, așa cum a intuit Hölderlin: „Este o eclipsă a oricărei existențe, o tăcere a erei noastre în care ni se pare că am găsit totul. Este o eclipsă, o tăcere a oricărei existențe în care ni se pare că am pierdut totul, o noapte a sufletului în care nu ne luminează nici un reflex de stea, nici chiar un putregai”⁵. Totuși, în momentul în care „materia” trece prin cea mai mare suferință devin cel mai clar perceptibile – fără a fi totdeauna clar inteligibile – semnele răsturnării salvatoare care este pe cale de a se opera în ea.

Această fază de negreală, în care „materia”, pierzându-și forma și caracteristicile limitate, se întoarce în starea de *massa confusa*, este adeseori descrisă ca o dureroasă *sciziune* datorită căreia zgurile pămîntești sînt separate de elementele pure care intră în compoziția Pietrei: „Cînd materia e putrezită și descompună, ea îi servește acestei chintesențe drept materie nutritivă”⁶. Artepheus vorbește despre o „discontinuitate sau dezbinare a părților”⁷, iar *Rozariul* confirmă: „Putrezirea înseamnă să sfărîmi ce este putred. Prin putrezire, într-adevăr, orice lucru este mistuit și se operează o sciziune în ceea ce este putrezit: fetidul și purul”. De asemenea, opera lui Saturn este uneori numită „sita Înțelepților”, însușirea caracteristică a unei site fiind de a „subtiliza și împreuna”⁸. Un alt tratat îl face pe Saturn să spună: „Eu, cea mai înaltă dintre planetele de pe firmament, declar așa că sînt printre voi cel mai nefolositor și mai demn de dispreț, cu trup slăbănog și stricăcios, de culoare neagră, supus jignirilor multor chinuri din această vale a plîngerii și totuși prețuitorul vostru al tuturor”⁹. O metaforă și mai semnificativă întîlnim la d’Espagnet, care notează: „Putrezirea este ca o mijlocitoare, ea face un serviciu de codoașă pentru ca materia să-și poată domoli poftele firești”¹⁰. Fiindcă ceea ce se petrece în culoarea neagră este de asemenea întîlnirea amoroasă dintre spirit și trup realizată prin mijlocirea sufletului și, mai general, negocierea oricărei *tregeri*: „Și apoi, bagă de seamă, cînd vom fi aproape de aceste treceri primejdioase, vei face, prin arta ta, să se nască un nor întunecat foarte negru și des cu care mă vei acoperi și, trecînd, nu voi fi văzut”¹¹.

5. *Œuvres*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1967, *Hypérion*, p. 169.

6. B. Husson, *Trois anciens traités d'alchimie*, p. 39.

7. Salmon, *BPC*, II, p. 169.

8. B. Husson, *op.cit.*, p. 39.

9. B. Valentin, *Les Douze Clés de la Philosophie*, Paris, Ed. de Minuit, 1965, p. 90.

10. *L'Œuvre secret...*, p. 61.

11. J. Le Tesson, *L'Œuvre du Lion Verd*, p. 17.

De aceea adeseori s-au făcut paralele între *nigredo* și *inițierea tradițională* care, spune G. Durand, „este mai mult decît o purificare baptismală, este transmutația unui destin”¹². Într-adevăr, riturile osiriene sau eleusine care asimilează „moartea” mistului cu cea a bobului de grîu în pămînt par foarte apropiate, prin simbolismul lor, de putrezirea/încolțirea omniprezentă în tratate: „Orice sămînță este nefolositoare dacă rămîne întreagă, dacă nu putrezește și nu se face neagră; fiindcă stricăciunea precedă totdeauna zămislirea”¹³. Dar suferințele îndurate de „materie” sînt oare atît de deosebite de suferințele lui Zagreus cel biciuit sau de ale lui Dionysos, „zeul contradicției tragice”? Sau, și mai cuprinzător încă, de suferințele tuturor neofitilor care îndură eroic încercări neomenești cu prilejul diferitelor rituri, îndeosebi cele de *regressus ad uterum*, descrise de etnologi și de istoricii religiilor? Asociind la rîndul său procesele de individuație și de transmutație, Jung a reamintit că explorarea inconștientului „descoperă în realitate drumul imemorial, intemporal al inițierii”¹⁴. Realele primejdii ale acestui drum ni le arată J. Evola: „schizofrenie, paralizie, amnezie, stupoare, atonie, epilepsie, ce pot decurge din disocierea dintre energiile vitale și organele și funcțiile corporale care le corespund”¹⁵. Nu știm noi oare, încă de la sfîntul Ioan al Crucii care a străbătut faimoasa „Noapte întunecată”, că, atunci cînd Dumnezeu se milostivește să ne pună iar sufletul în creuzet pentru a-l face să treacă de la meditație la contemplație, îl lasă negreșit să fie apăsător de „umbra morții”, astfel încît „să nu primească nici o favoare nici de sus, nici de jos”, pînă ce i se înapoiază sănătatea „care este însuși Dumnezeu”¹⁶? Așadar, *nigredo* pare *Nucleul simbolic* al oricărei experiențe inițiatice sau mistice; enunțul său a căpătat totuși în Occident o colorație deosebit de tragică în raport cu însăși tonalitatea sacrificiului christic: „Nu se intră în adevăr fără a fi trecut prin propria ta pieire, fără a fi zăbovit într-o stare de extremă și totală umilință”, spunea S. Weil¹⁷.

La fel de bine am putea aminti că noțiunea de *hieros gamos* – figură tradițională a uniunii cosmice a contrariilor – nu e cîtuși de puțin proprie alchimiei, în ciuda realismului insistent al iconografiei sale și a neconținutelor referințe la copulație, fecundație, gestație... care ar justifica de ce s-a putut vorbi despre erotica,

12. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 329.

13. M.A. Crasselame, *La Lumière sortant...*, p. 42.

14. *Revista Présence*, nr. 1, 1977-1978, p. 73.

15. *La Tradition hermétique*, p. 123.

16. *La Nuit obscure*, Paris, Seuil, 1984, p. 168.

17. *Écrits de Londres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 34.

ba chiar despre *pansexualismul* alchimic pentru care Bachelard a propus o interpretare reducionistă, inspirată de teoriile lui Freud, apoi nuanțată de lectura lui Jung¹⁸. Dacă ar fi adevărat că totul e „sexual” în procesul alchimic, *stricto sensu* nimic nu mai este „sexual” fiindcă, după cum a arătat în multe rânduri Eliade, orice hierogamie – și mai ales „Nunta chymică” – este o resanctificare a vieții Naturii care permite o transmutare a activității fiziologice și psihice în participare cosmică și/sau în deșteptare spirituală: „Asumind semnificația inițiativă a dramei și suferinței, Materia asumă și destinul spiritului”, mai spune Eliade¹⁹. Nu e mai puțin adevărat că „Nunta chymică” focalizează atenția asupra unirii/dizolvării, adică asupra rolului mijlocitor și corupător al lui Eros, căruia numai Platon, în tradiția clasică, i-a pus în lumină polaritatea echivocă. Dacă nu există aici nimic care să nu fi fost deja spus cu privire la „unirea simbolizantă” dintre Sulf și Mercur, întunericul dens ce face aici oficiul de Vas și dă acestei uniri un soi de fast funebru nu poate să nu scoată armonice noi din nota unică:

Cînd vom fi lungiți pe patul de moarte
Toate giuvaierurile scoase cu faptele
Toate priveliștile descompuse
Toate cerurile negre și toate cărțile arse
În fine ne vom apropia cu măreție de noi înșine²⁰.

Dar *nigredo* este oare o culoare, sau mai precis o stare și un început de „vopsea” filosofală, al cărei semn precursor este pentru ochiul clarvăzător negreala ei de compost în putrefacție? Nenumărate sînt paradoxurile – aporii pentru o logică diurnă – pentru care *coincidentia oppositorum* este formularea cea mai abstractă, iar *nigredo* „mediul” constrîngător: paradoxul *unirii dizolvante* sau al *dizolvării care unește*, după cum este enunțată relația, înainte sau după punctul de întoarcere, „fermentul radical” care îi este pîrghie; fiindcă, dacă unirea regelui cu regina – sau mai curînd, într-o primă etapă – unirea făpturii lor pieritoare – precedă putrezirea pe care o condiționează, nu ar fi de-ajuns ca ei să se lase pradă ametelei erotice ca să facă să răsară zorii unui „corp” comun glorios, orice noapte nefiind *nigredo* decît pentru că adăpostește un *hieros gamos*, iar „Nunta chymică” neputînd „avea loc” în ceva care n-ar face din pat/

mormînt creuzetul unde să se nască „prima vopsea luminoasă, care împacă lucrurile opuse²¹. Există oare o stare mai ciudată pentru un spirit rămas diurn decît cea a unei „materii” care în negreala ei înmulțește semnele de bun augur, care nu arată totuși nimic altceva decît *pierderea de semnificație* consecutivă fenomenului de dizolvare? În sfîrșit – supremă injurie la adresa discursivității cauzale – discontinuitatea practică de putrezire servește, cu toate acestea, drept *trecere*, ba chiar drept cheazăș ulterior pentru evaluare. Dar între cine și cine, dacă nu, desigur, între două neanturi, dintre care unul – eradicarea și latența – ar fi totuși antidotul celuiilalt – aspirația de a te pierde la nesfîrșit și de a năruți în tine orice dorință de a Opera? Totul demonstrează, în orice caz, că nu există *coincidentia oppositorum* decît într-o Apă/Vas unde, unindu-se, regele și regina își dizolvă trupurile leproase într-o întunecime ce produce ea însăși o „vopsea” pecetluind o „conjuncție” care să fie și o *eliberare comună*: „Trupurile putrezite, închise în mormînt, vor primi, minunat dar, un suflet înnoit, pe care-l vor păstra după ce se va fi unit cu ele, eliberîndu-se astfel unul cu ajutorul celuiilalt”²². În afara acestui „mediu”, orice enunț de *coincidentia oppositorum* nu este decît un paralogism comod care face, în cel mai rău înțeles al cuvîntului, oficiu de panaceu, dar eschivează înseși condițiile operativității. Pe cît poate da *nigredo* (considerată nucleul simbolic al oricărei morți/regenerări) prilejul unei lărgiri a perspectivelor antropologice și spirituale, pe atît se poate dovedi însăși starea de disoluție (care pune în dificultate discursul) un prilej de înămolire, după chipul amorțelii ce cuprinde o materie ale cărei „treceri” sînt făcute și din umbră, și din lumină. Și riscul nu mai este acela că am putea să vorbim cu privire la *nigredo* despre aproape orice altceva în care o dorință de fuziune ar fi însoțită de „negreală”, ci că am ajunge să nu mai vorbim deloc: paradoxurile Noptii s-ar preface în ambivalență, iar ambivalența în paralizie și în afazie:

În fața ochilor mi se deschise o priveliște a cărei ucigătoare, infernală melancolie nici nu voi încerca s-o descriu. Era o cîmpie uriașă și pustie, închisă într-un cerc dușmănos și mut de munți înalți, de netrecut. Singurătate fără leac, condamnare fără iertare, părăsire desăvîrșită²³.

18. *La Psychanalyse du feu*, p. 90; „Libido et connaissance objective”, *La Formation de l'esprit scientifique*, pp. 186 sq., apoi *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

19. *Forgerons et Alchimistes*, p. 128.

20. P.J. Jouve, *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1987, vol. 1, *Les Noces*, p. 190.

21. J. D'Espagnet, *L'Œuvre secret...*, p. 96.

22. D. Stolcius, *Viridarium chymicum*, p. 288.

23. O.V. de L. Milosz, *Ars Magna*, p. 32.

Ispita nopții

Într-adevăr, ce altceva s-ar mai putea spune, când aici pare că se stinge însuși sensul oricărui „altceva”? Dar pentru asta avem oare voie să credem că alchimia s-ar fi născut dintr-un „efort de a descoperi legile nocturnului”²⁴? Într-un anume sens, da, în măsura în care experiența lui *nigredo* impune discursului diurn și raționalist o veritabilă soluție de continuitate grație căreia va putea fi scoasă la lumina zilei coerența „aventuroasă” a lucrării nocturne. Dar, dacă această încercare e vecină cu o stare cvasipsihotică de disociere și de izolare, cum să nu fie limbajul diurn cel dintâi afectat de așa ceva? Este impresia resimțită, de pildă, în *Parsifal* de Wagner, atunci când Kundry, acompaniată de un cromatism muzical ce pare a o susține în efortul ei de a se scutura de toropeală, nu poate decât să *profereze*: „Ha! Ha! / Noapte adâncă! / Nebunie! Ah! Furie! / Ah! Chinuri! / Somn! Somn! / Somn adânc! Moarte”. Trebuie de asemenea să nu confundăm cuvintele enunțate despre Noapte cu fragmentele pronunțate *pornind de la Noapte*, cele dintâi aparținând totdeauna normelor Zilei, artificial transgresate sau temporar diluate; și numai celelalte putând fi dovezi pentru o exigență de rearticulare nouă, Noaptea revelându-se ca mediu, „element” din care ieși *transformat*. Astfel, spune Novalis, cei care n-au fost inițiați de ea nu simt nici urmă de „somn sfânt” în cele ce-i înconjoară: „În valurile de aur ale ciorchinilor, în uleiul minunat al migdalului sau în seva cafenie a macului”²⁵. Dar atunci despre ce fel de involuție nocturnă e vorba de fapt, care să fie susceptibilă de a opera o asemenea schimbare de viziune, încât să se poată desluși în ea un început de transmutație? Să fie vorba oare despre o simplă *inversare a valorilor*, care îndeamnă la părăsirea legilor Zilei și la întoarcerea spre „sfînta, inefabila și tainica noapte”²⁶, așa cum ne invită spiritul romantic ostil raționalității diurne? Sau despre o adevărată *întoarcere a ființei* în sînul „elementului” nocturn, care joacă atunci rolul de creuzet de transmutație? Inseparabilă de însăși noțiunea de „trecere” în care se încrușișează și se inversează în alchimie evoluția și involuția, o asemenea posibilitate echivocă ne îndeamnă să reconsiderăm jocul și miza oricărei involuții care ar părea, la prima vedere, o transmutație: fie că lumea nocturnă, investită cu o intimitate redevenită „substanțială” s-ar erija în regat autonom și ar căuta să-și impună ispitele devenite

24. J. Brun, „La loi du Jour et la passion de la Nuit”, *Eranos-Jahrbuch*, 1975, p. 222.

25. OC, vol. 1, p. 255: *Hymnes à la nuit*.

26. Novalis, *op.cit.*, vol. 1, p. 253.

legi, fie că, amețită de propria sa decretație, materia alchimizată ar fi tentată să se lase pradă desfătărilor morbide a „vechiului somn al putrezirii”²⁷ sau veșnicei reiterări a dizolvării sale:

Să te poți simplifica treptat și fără limite; să poți retrăi cu adevărat formele dispărute ale conștiinței și existenței; (...) să ieși din stăpînirea spațiului, a timpului, a trupului și a vieții scufundîndu-te tot mai adînc, din cerc în cerc, pînă în beznele făpturii tale primitive, retrăind, prin diferite metamorfoze, emoția propriei tale geneze și retrăgîndu-te și condensîndu-te în tine pînă la virtualitatea limburilor²⁸.

Dacă un asemenea proces numit de Amiel *reimplicare* se dovedește înrudit și cu *nigredo* alchimică, și cu ceea ce înțelege India prin decretație²⁹, el se apropie totuși și de regresia pură și simplă, care însă interzice orice transmutație; și, dacă această condensare a unui „sine” ce renunță la gratificațiile sale diurne ca să-și descopere virtualitatea limburilor este fără îndoială transcrierea cea mai justă a unei „extincții” de sine în lume, recunoscută drept necesară de toate tradițiile spirituale³⁰, alchimia se singularizează și prin simțul său ascuțit pentru pericolele inerente acestui tip de disociere și prin încrederea sa în forța purtătoare și imaginantă a unei Naturi a cărei „logică” subiacentă ar vrea ca, de vreme ce ai îndurat chinurile putrezirii fără a-i călca „legile”, să poți ieși uneori regenerat din limburi pentru a intra în „realitatea murmurîndă” (Artaud). Astfel, ambiguitatea dintre „Nunta chymică” sau mai degrabă „mistică” și Noapte izbucnește în mod exemplar la Novalis, încă din profesiunea de credință ce deschide *Imnurile Nopții*: „În lacrimi de rouă, mă voi scurge în jos și cu cenușa mă voi amesteca”³¹. Metaforă apropiată, la prima vedere, de alchimie, făcînd ca roua purificatoare căzută pe cenușa de moarte a compostului să devină reanimatoarea „materiei” aparent lipsite de viață. Or, dacă la Novalis lacrimile de rouă sînt mai mult nostalgie a purității decît produs de distilare, coborîrea către cenușă nu izbutește să ascundă dorința de fuziune, ba chiar de confuzie care le inspiră: într-adevăr, din nostalgie și extremă oboseală își întoarce Novalis fața de la Ziuă, arătînd astfel decepția unei ființe îndrăgostite de lumină, dar care se retrage, fiind ea însăși eclipsată: Sofia, logodnica mistică, a murit și strălucește acum undeva, ca un „adorabil soare al nopții”³². Iar lumea occidentală nu e și ea de mult lipsită de

27. R. Char, OC, *Les Matinaux*, p. 402.

28. Citat de M. Random, *Le Grand Jeu*, vol. 1, Paris, Denoël, 1970, p. 119.

29. Cf. *Upanisad du renoncement* (trad. și introd. A. Degrâces-Fahd), pp. 75-104.

30. Indoeosebi în budism: L. de La Vallée-Poussin, *Nirvana*, Paris, G. Beauchesne, 1925, pp. 158 sq.

31. *Ibid.*, vol. 1, p. 253.

32. *Ibid.*, p. 254.

lumina originală care a luminat lumea antică? Astfel, înclinația lui Novalis către Noapte se înscrie în perspectiva unei *alchimii aminate*, ai cărei zori par, la scara unei existențe umane, atât de îndepărtați, încât Noaptea devine singurul „loc” unde mai poate fi așteptată transmutația lumii, „zorii splendorii universale”³³. Cum să răspunzi de acum înainte la o asemenea vacuitate și latență a Naturii și culturii altfel decât aspirând tu însuși la somnul de veci, într-o Noapte „în afara timpului și a spațiului”³⁴, configurația Noapte – Nuntă – Mamă îndreptînd dorința inițială de transmutație către o apoteoză a morții și strigătul din urmă al lui Novalis: „Trebuie ca mereu să vină iar dimineața? Împărăția lumii acesteia nu ia niciodată sfârșit?”³⁵ fac din Noapte medierea, recurentă dar mereu inoperantă, dintre Ziua privită cu ură și Zorii atât de îndepărtați sau nesiguri, încât valorile lor i s-au transferat chiar Noptii, a cărei singură virtute filosofală rămîne cea de a suspenda timpul, de a dizolva spațiul și de a permite reiterarea aceleiași pseudo-metamorfoze trăite ca hymeneu: „O, Noapte unică, o, voluptate/ Poemă unică de eternitate”³⁶. Este domnia nocturnă care a fost celebrată și de Hyperion al lui Hölderlin:

Noaptea luminată de aștri devenise elementul meu. Când se lăsa tăcerea, tot așa cum în adîncurile pămîntului se operează tainica creștere a aurului, începea timpul cel mai frumos al dragostei mele. Atunci inima își recăpăta drepturi poetice³⁷.

Dar în scopul cărei poezii, poezie a cărei influență „alchimică” să nu fi fost, la Hölderlin, mai ales cea de a fi presimțit că Occidentul, eliberat de dorința sa năvalnic transgresivă prin „cezura speculativului” comună demersului tragic și poetic³⁸, ar putea din nou să facă loc unei reîntoarceri aurorale a propriului său destin? Și însuși Novalis, fascinat de involuția onirică și telurică, n-a schițat oare o concepție filosofală despre boală, ca șansă acordată sufletului de a-și regăsi natura „acustică”? Or, Novalis și-a dat seama că între boală și sănătatea redobîndită există aceeași *soluție de continuitate* ca și între viață și boală: „Altfel, prin joncțiunea cu boala, s-ar petrece o înălțare a existenței noastre”³⁹. Cu alte cuvinte, adevărata sănătate nu e

33. *Ibid.*, p. 261.

34. *Ibid.*, p. 255.

35. *Ibid.*, vol. 1, p. 255.

36. *Ibid.*, p. 265.

37. *Œuvres* (Pléiade), p. 131.

38. *Ibid.*, „La démarche de l'esprit poétique”, pp. 610-631 și „Remarques sur les traductions de Sophocle”, pp. 951-966.

39. *Ibid.*, vol 2, p. 225, fragm. 6.

niciodată prelungirea *directă* a vieții, iar forma aceasta exacerbată de diluare „nocturnă” care este boala desemnează mai clar schimbarea de plan existențial ce s-ar fi putut petrece de n-ar fi precumpănit ispita Noptii. De asemenea, Sofia, chinezăiată prin moarte și polari-zînd Noaptea atât de suveran, încît pare a-i înlătura ademenirile și primejdiile, devine îndemn de a întreprinde o adevărată reeducare spirituală: „Trebuie neapărat să învăț a-mi afirma eul cel mai bun străbătînd vicisitudinile vieții și transformările sentimentului”, notează Novalis⁴⁰. Or, problema raporturilor involuție/boală trebuie să fi fost destul de pregnantă în spiritele timpului, de vreme ce Schelling putea, la rîndul lui, să afirme că orice boală rezultă dintr-o „progresie cu opreliști”: progresia puterilor naturale care, aspirînd la o „liberă succesiune”, ajung „pradă unei neliniști lăuntrice, unei agitații absurde și fără scop” – și că stă în „firea” Naturii să nu „se informeze” decît prin *limita* opusă liberei sale expansiuni, inducînd vremelnice boala pînă ce este găsită „puterea spirituală superioară”⁴¹. Pe scurt: nu este oare orice regresie maladivă manifestarea, devenită monstruoasă, a unei transmutații în care ar fi putut înflori geniul vieții, dacă n-ar fi fost împiedicat de o „infidelitate a subiectului față de sine însuși”⁴²? Or, valorizarea visului de către romantism ne-ar putea face să credem că visul este artizanul indirect al involuției malade, iar orice regresie „nocturnă” înzestrată cu conotații „materne” ar avea în schimb o patologie marcată de pierderea simțului „realității” care autorizează în același timp clasarea alchimiei printre reverii, așa cum a făcut Bachelard. Logica filosofală ar cere mai curînd ca opoziția vis/realitate să fie și ea inclusă – ca propoziție „mediocră” și eventual tranzițională – într-o schemă mai vastă în care dizolvarea și transmutarea s-ar atinge și și-ar lua locul una alteia: „A domina polaritatea înseamnă a domina principiile transmutației. Nu se iese din cercul cauzei și al efectului, dar se poate scăpa de efectele negative ale unui plan prin legile altui plan”, spunea Artaud căutînd o cheie filosofală pentru boala sa⁴³. O dată recunoscut, acest decalaj de planuri permite chiar el o dublă lectură a acestei secvențe hotărîtoare care este *nigredo*, după cum se pune accentul pe figura emblematică a lui *coincidentia oppositorum* sau pe „trecerea” însăși: despărțire sau chiar sfîrtecăare salvatoare ce permite „materiei” să scape deopotrivă de dualismul separator și de monismul omogenizant, dar care cere ca unirea realizată să nu fie izolată de

40. *Ibid.*, p. 160.

41. *Les Ages du Monde*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1949, p. 86.

42. G. Gusdorf, „Médecine romantique”, *Les Études philosophiques*, Paris, PUF, *Le Romantisme allemand*, vol. 1, p. 20.

43. *OC*, vol. 8, p. 124.

„mediul” în afara căruia nu mai este decît enunț formal ocultînd la rîndul său spațierea fără de care n-ar avea „loc” schimbarea de plan pe care ea trebuie s-o opereze.

Într-adevăr, totul contribuie la valorizarea, în bogata sa ambiguitate, a figurației simbolice a unirii/putrefacției: nu este oare aici primul punct de reper ce i se dă operatorului, în ciuda faptului că el coincide cu o *pierdere totală a reperelor*? Astfel, imaginarul tinde să se polarizeze pe aparițiile faimosului „Soare negru al melancoliei”⁴⁴ și/sau pe figurile regale al căror deznodămînt lasă să se prevadă suveranitatea redobîndită. Urmînd prin aceasta cele două mișcări principale ale „materiei” în Vas (descensiune/ascensiune), imaginarul ar trece el însuși de la depresiune la exaltare, pînă ce s-ar echilibra într-o *coincidentia oppositorum*, cu atît mai sintetică și mai plenar erijată în simbol al oricărei activități de simbolizare, cu cît ar ajunge ca în ea să se înnoade diferitele rețele de „simpatii” ce leagă compusul cu întregul univers: „E o minune să vezi simpatia lucrurilor naturale, cum unul îl atrage pe celălalt, și simbolizează, și îndepărtează de la el ceea ce îi este contrar”, spune B. Valentin⁴⁵; și numai omul, precizează Crollius, se bucură de privilegiul „de a avea simbolizare, operare și conversație cu toate făpturile”⁴⁶. Dar cum anume o asemenea reconexiune simpatizantă îl înzestrează obligatoriu pe cel de-al treilea inclus cu o *realitate ontologică* atît de mare, încît să ne îngăduie să vedem în el o „corporificare” a imortalității? Între logica simpatiilor și logica transmutației ar exista așadar și înrudire, și ruptură: e un hiat pe care calea filosofală nu caută să-l umple, ci să-l transforme în *zonă de operativitate*. Astfel, orice enunț formal al *coincidentia oppositorum* care n-ar ține seama de această exigență ar risca să scurtcircuiteze traseul care, dintr-o unire dizolvantă, ar constitui pîrghia unei „reîntoarceri în Pămînt” și a unei întrupări, iar aporia logică *nigredo* ar fi spărtura față de care orice discurs despre transmutație consecvent cu sine însuși ar trebui să accepte mai întîi să fie în *pierdere*, Operînd doar ca să scoată la lumină economia sacrificiului care guvernează relațiile de cîștig și pierdere, de plin și gol, în orice enunț ce pretinde că lucrează la o asemenea „corporificare” și nu doar îi arată imaginea mărită, căci umbra corozivă a lui *nigredo* dizolvă plenitudinea oricărui discurs despre pierderea care s-ar crede scutită de acest tip de descompunere. În orice *nigredo* s-ar afla deci o funcție „critică” latentă, de la care însă n-ar trebui să ne așteptăm să reproducă disjuncțiile și distanțările proprii

44. Nerval, „El desdichado”, *Les Chimères, Œuvres*, Paris, Ed. Garnier, 1966, p. 693.

45. *Le Char triomphal de l'antimoine*, p. 119.

46. *La Royale Chimie*, p. 73.

raționalismului, deoarece, procedînd în alt loc la o *ruptură legătoare* ignorată de raționalism, ea nu ar înscrie simbolurile Operei în imaginar decît ca să îndemne la realizarea virtualităților lor în scopul eliberării ispitelor regresive sau sublimante proprii acestuia din urmă. Pentru o antropologie care respinge spațiul nervurat și revitalizat al vechii Magii, *coincidentia oppositorum* apare ca *însăși răscrucea simbolică* ce permite „să recapitulăm într-o singură imagine niște factori eterogeni și incomensurabili”⁴⁷ și ca schemă exemplară a procedurilor de simbolizare, găsindu-și în plus o excepțională ancorare „materială” în alchimie. Dar aici să fie oare esența procesului de transmutație, a cărui finalitate presupune și o trecere a imaginarii, totdeauna (și oricît de dramatic ar părea) măritor (magnifiant) sau mărit (magnificat) *tocmai fiindcă este* imaginar, spre un „real” întrupat, pe care nimic nu-l împiedică să fie uneori magnific?

Farmecele autotorturii

Extrem de semnificativă este prin urmare înscrierea în imaginarul modern a figurii alchimice a *regelui bolnav*, în care se întîlnesc tentațiile involutive din *nigredo*, supradeterminate de „declinul” ce afectează lumea modernă occidentală, cu o speranță de regenerare care ne face să ne întrebăm ce natură are vindecarea filosofală. G. Durand vorbește în privința aceasta despre o adevărată posteritate saturniană: „bătrînii regi bolnavi, regii răniți ai Materiei din Bretania: Titurel, Amfortas, regii-pescari, ba chiar regele Marc din *Tristan și Isolda* și regele Lear al lui Shakespeare”⁴⁸. Dar în ce măsură putem vorbi, asemenea lui Y. Bonnefoy despre „triumful paradoxal al acestei puteri a regilor bolnavi, al acestei necurmăte melancolii, căutarea Occidentului”⁴⁹? Triumf paradoxal al regalității care se lasă pradă melancoliei? Sau recunoaștere, în mortificarea regală, a „nocturnei prăpăstii inițiatice”⁵⁰ în care trebuie să suferi influența filosofală a bolii?

Bătrînul Adam devine mai întîi bolnav și slab, cu totul întunecat și negru, apoi moare; cele patru elemente ies atunci din el, în timp ce Arhitectul dragostei divine lucrează în întuneric la trupul copilașului ce trebuie să învie din moarte; și nimeni nu vede această lucrare⁵¹.

47. C.G. Jung, *Les Racines de la conscience*, p. 131.

48. *Beaux-Arts et archétypes*, Paris, PUF, 1989, p. 222.

49. *L'Improbable*, p. 41.

50. *Ibid.*, p. 40.

51. J. Boehme, *De la Signature des Choses*, V, 16, p. 38.

Textele alchimice ne îndeamnă într-adevăr să deosebim boala regelui de *mortificarea* sa: una este asimilabilă cu lepra metalelor grosolane, cu somnul Naturii; cealaltă este recunoscută drept aceea *nigredo* a cărei violență stricătoare și revelatoare a fost adesea asociată de imaginarul modern cu ciuma. Dar prin *nigredo* trăit de rege, adică de figura simbolică a oricărei virtuale „regalități”, întreaga Natură și Creațiune subscriu la propriul lor doliu, consimțind să nu mai fie decît umbra din care se va hrăni strălucirea lor reînnoită. Faza conjuncției dizolvante rege – regină este echivalată uneori cu scena simbolică a băii și a morții regelui prin hydropizie: „Trebuie să punem regele în această fîntînă ca să se îmbăieze, să se înece, să moară și să învie acolo și să ia de-acolo o viață mai nobilă decît a avut vreodată”⁵². În *Alegoria lui Merlin*, suveranul spune: „Să știți că mă simt îngreunat și că am mari dureri de cap; mi se pare că toate mădulele mi se desprind”⁵³. Dar din sudoarea regelui, notează Lambsprinck, „curge uleiul și adevărata dulceță filosofică”⁵⁴. Despuieră austeră de tot ce e de prisos, mortificarea regelui nu este deci operă de edificare morală despre „deșertăciunea deșertăciunilor”, ci expresie simbolică a trecerii primejdioase dintre ispita Noptii și actualizarea virtuții filosofale a maladiei.

Or, dacă trebuie să vedem în rege „personalitatea excepțională care se ridică peste limitele strîmte ale existenței obișnuite și devine purtătorul mitului”, Jung insistă pe bună dreptate asupra faptului că aici nu avem de a face o imagine statică, ci cu o desfășurare dinamică ce constă „în aceea că purtătorul uman al misterului regal este implicat în evenimentul misterios al întrupării divinității”⁵⁵. De aceea, ca mediator devenit neputincios, regele bolnav ar risca să tragă după el în dizolvare toată Creațiunea dacă nu ar izbuti, prin mortificarea sa consimțită, să răstoarne entropia și să restaureze legăturile compromise dintre om și Natură, lipsite pînă atunci de „divinitatea” lor comună. Foarte departe de complicitatea creatorului modern cu nebănuitele ispite ale bolii, alchimistul nu încetează să-și proclame aspirația către sănătate: „Ce e mort vrea să fie înviat, ce e bolnav vrea să fie lecuit”; fiindcă Natura doritoare de perfecțiune „are oroare de distrugere și fuge de ea”⁵⁶. Fie ea din vina unei pîrguiri neterminate sau a Căderii lui Adam, boala leproasă a metalelor este deci totodată firească și anomică: *firească* întrucît este o inevitabilă latență a ceea ce nu a fost încă desăvîrșit prin Artă; *anomică* întrucît

ține de destinul comun al Naturii și al Artei să restaureze sănătatea virtuală. Stare neesențială prin excelență, accident al materiei lăsate pradă ei înseși, dar purtătoare de incoruptibilă sănătate, boala n-ar trebui în nici un caz să fie considerată drept o entitate, ci drept disonanță lăuntrică și dezechilibru elemental vestitor al unei dorințe de transmutație, care, dacă e înăbușită, ar putea face ca energia „multiplicativă”, virtuală în orice Natură, să se prefacă într-o dramatică putere de molipsire⁵⁷.

Există o mulțime de suverani nocturni care bîntuie imaginarul occidental cu rănile lor de netămăduit sau cu primejdioasa lor perversitate, purtați de închipuirea creatorilor (ei înșiși în luptă cu limburile): întrupări sulfuroase ale unei raționalități morbide, ei răspîndesc asupra Occidentului – asemenea lui Urizen și Tiriell la Blake – molima unei „ciume purpurii”, care agravează în fiecare om autodevorarea și orbirea spirituală; dar logica lor paranoică și sinucigașă care-i atrage către un Apus nedefinit va determina poate Occidentul, chiar fără voia lor, să facă cotitura hotărîtoare a destinului său. Dacă „regii sînt bolnavi pe tot pămîntul”⁵⁸ nu înseamnă oare că un prisos de foc – asociat de Blake cu exercițiul limitativ al raționalității care emasculază imaginarul – ar fi într-adevăr pe cale de a le devasta pămînturile și, pornind de aici, tot „Pămîntul” în sensul filosofal al termenului? Ca Rege din Occident zăcînd în limburi ne apare și suveranul despre care Baudelaire afirmă: „Savantul care-i face aur n-a putut/ Din trupul lui să scoată stricăciunea”⁵⁹. Nici excesul de foc, nici prisosul de apă, ci riscul proliferării canceroase a nelimitatului îl amenință pe prințul cel „stînd tăcut în veșnica orbire”, a cărui lepră prevestește însă, spune Milosz, „sfîrșitul captivității spiritului” și posibila redescoperire a „cunoașterii pierdute a aurului și a sîngelui”⁶⁰. Or, oare nu tocmai o cunoaștere într-adevăr străveche, pierdută într-o împărăție care de atunci a devenit sterilă, caută metalul pe care „versurile de prevestitor” (Heidegger) ale lui Rilke ni-l arată cum se întoarce din drum, scîrbit de întrebuintări mercantile, „în vinele munților, întredeschise, care se închid peste el”⁶¹. Alchimie negativă, dar salutară, dacă s-ar dovedi că o anume stare de putreziciune a Regatului face ca vindecarea să treacă mai întîi printr-o *anulare*. Oare nu tocmai aceasta e învățătura Ring-ului wagnerian? Într-adevăr, nu converg oare atîtea imagini fulgurante,

52. B. Husson, *Trois Ecrits alchimiques*, p. 39.

53. Citat de L. Figuiet, *L'Alchimie et les alchimistes*, p. 74.

54. *Traité de la Pierre philosophale*, p. 33.

55. *Mysterium conjunctionis*, vol. 2, „La métamorphose royale”, pp. 24-33.

56. *Le Rosaire des Philosophes*, pp. 121, 128.

57. Asociată de Jung unei identificări cu conținuturile sumbre (umbre) și grele ale inconștientului: *Psychologie du transfert*, Paris, A. Michel, 1980, pp. 160-162.

58. W. Blake, *La Révolution française*, Œuvres, III, p. 121.

59. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1954, p. 146.

60. „La confession de Lémuel”, *Poésies*, II, OC, vol. 2, pp. 149-150.

61. R.M. Rilke, *Le Livre du pèlerinage*, citat de M. Heidegger, *Chemins...*, p. 351.

smulse din atâtea nedomolite suferințe prezentate drept simptome precursorare, spre Opera lui Wagner, a cărei putere pare în stare să dreneze și să decanteze cele mai încăpăținate umori? Putere ce a fost în stare în orice caz să dramatizeze în mod exemplar necesitatea unei răsturnări salvatoare a maladiei regilor din Occident: „Acolo unde domnește dragostea, nu există dorință de putere și acolo unde domnește puterea lipsește dragostea. Una este umbra celeilalte”, nota Jung⁶². Ce alt moto i s-ar potrivi mai bine *Ring*-ului decât această constatare, a cărei dezarmantă nuditate se dovedește expresia cea mai concisă a finalității ultime a Operării? Considerată într-o perspectivă filosofală, Opera wagneriană, în înseși contradicțiile și ambiguitățile sale, este fără îndoială cea mai măreață tentativă de *discriminare* între perseverența ispititoare întru involuție și proba unei adevărate dizolvări care declanșează o transmutație. De aceea, la Wagner regii sînt adesea niște „voluptoși ai vieții blestamate” (R. Char), șovăind să realizeze schimbul sacrificial dintre fascinația pentru Neant și intrarea în Nimicul renunțării. Din ambivalența lor – palpitîndă la Tristan și Amfortas, războinică și melancolică la Wotan – se va naște marea saga a Occidentului modern confruntat cu contradicțiile și nehotărîrile sale aducătoare de moarte.

Tristan a fost incontestabil cea mai somptuoasă expresie a unei „Patimi a Noptii”⁶³, într-atît poartă acest rege Ziua ca pe o boală, în numele, ca și în ființa sa. El este „rege bolnav” prin faptul că regalitatea diurnă și onorurile ei nu pot decît să rănească și să șocheze unica sa aspirație la regalitatea nocturnă în care să se unească cu acea femeie a Noptii care este Isolda. Adevărata sa boală nu stă în rănile pe care i le-au făcut Morholt sau gărzile lui Marc, ci în distorsiunea intimă a ființei sale – împiedicată, prin însăși existența sa, în mișcarea ce o poartă către o destinație de la bun început nocturnă. Iar dacă Isolda vine să îngrijească rana lui Tristan e fiindcă el nu trebuie să moară de pe urma acestei rămășițe de eroism diurn, ci mai întîi să se vindece, pentru a se lăsa apoi împreună cu ea pradă beției dizolvării nocturne, în care pînă la urmă se va prăbuși ea singură, purtată de valul din adînc al „melodiei infinite”. „Patima Noptii” este deci și aici, ca și la Novalis, revendicarea unei alte lumi sau a lumii Celeilalte (moartea), în care să se prefigureze sleirea finală a oricărei „lumi”: „Întunericul este înțeles de Isolda drept bezna intemporală a Autenticului”, notează Jaspers⁶⁴. La acest „autentic” nu se ajunge decît prin beția dorinței, dragostea fiind aici prilejul de

a consuma „obscura negare a oricărei manifestări”⁶⁵. S-a vorbit și s-a răsorbit despre influența lui Schopenhauer asupra lui Wagner⁶⁶, lăsînd *a priori* prea puțin loc pentru o „alchimie” oarecare, de două ori răsturnată de inversarea radicală dintre diurn și nocturn, și de ocazia ce li se ivește îndrăgostiților de a se smulge din stăpînirea Voinței, a cărei obiectivare exacerbată o recunosc în patima lor, dar ale cărei tainice scopuri ei le duc mai departe către un soi de transfigurare: extaz sau eliberare (în sensul budist al termenului) mai mult decît transmutație. Ezităm deci să urmărim lectura alchimizantă efectuată de M. Cazenave care, în lumina psihologiei abisale jungiene și a „imagonalului” redescoperit de H. Corbin, ajunge să vorbească despre „Nunta chymică” a lui Tristan și Isolda în sinul morții, subestimînd în felul acesta obstacolul pe care fascinația nocturnă îl aduce în calea „nebunei aventuri” care ar fi putut fi o adevărată *metanoia*⁶⁷. Chiar după mărturisirea lui Wagner⁶⁸, Tristan și Amfortas trebuie considerați întruchipările unei suferințe nesfîrșite și obsedante care face din ei martirii unei voințe de a trăi ce-și găsește în creația wagneriană o oglindă implacabilă și chinuitoare.

J. Chailley a fost izbit de faptul că în *Parsifal* ar fi în Operă un proces alchimic⁶⁹, dar oare poate fi redusă o problematică filosofală la bine cunoscuta succesiune Negru – Alb – Roșu, fără a ține seama mai exact și de natura „materiei” ce trebuie transformată, și de condițiile acestei transmutații? Or, J. Evola a făcut observația că „rana lui Amfortas se deschidea mai ales sub semnul lui Saturn, adică al lui Cronos⁷⁰, adică al regresiei nocturne și temporale. Dacă există „alchimie” în *Parsifal*, ea pare prezentă mai ales în însăși logica autotorturii: „O singură armă e potrivită: / Rana nu poate fi închisă/ Decît de lancea care a făcut-o” (actul III, scena 1). Autonomizînd și exhibînd rana sîngerîndă pe o tavă purtată alături de Amfortas, cineastul Syberberg (*Parsifal*, 1982) va încerca să facă din rău figura vădit inversată a Graalului, îndreptînd astfel logica răsturnării către cea a transfigurării prin respingerea elementului impur. Or, la Wagner, *Parsifal* cel „pur” izbutește să *îndoaie timpul* degenerat al păcatului și să-l aducă la izvorul vieții, deschizînd prin aceasta o dezbatere și mai vastă asupra transmutării timpului în spațiu. G. Durand vorbește în legătură cu aceasta despre „inversarea soteriologică a

65. *Ibid.*, p. 24.

66. F. Nietzsche, *OC*, vol. 2**, *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, 1988, „Richard Wagner à Bayreuth” (trad. David), p. 141.

67. *La Subversion de l'âme*, Paris, Seghers, 1981.

68. *Ma Vie*, Paris, Buchet-Chastel, 1978, p. 321.

69. *Parsifal, opéra initiatique*, Paris, Buchet-Chastel, 1979, pp. 31-48.

70. *Le Mystère du Graal*, Paris, Editions traditionnelles, 1967, p. 144.

62. *Psychologie de l'inconscient*, Geneva, Georg, 1952, p. 103.

63. K. Jaspers, „La norme du Jour et la passion de la Nuit”, *Hermès*, 1938, pp. 18-36.

64. *Ibid.*, p. 20.

timpului", iar despre Graal ca despre o „ucronie fundamentală”; de aceea el vede în *Parsifal* încununarea Operei wagneriene: „Trebuie într-adevăr ca la *Nigredo* a lui Wotan, la *Albedo* a lui Siegfried și la *Rubedo* a dragostei să se mai adauge și un al patrulea termen care să completeze Opera alchimică”⁷¹. Dar încheierea astfel operată este oare cu adevărat răspunsul filosofal la anularea oricărei „lumi” asupra căreia se închisese *Ring*-ul? Iar Brunhilda a consimțit oare la sacrificiul suprem numai ca să vadă aceeași lume luată de îndată din nou în stăpânire de cavalerii Graalului, care exorcizează „femininul” desigur doar pentru că nu l-au înegrat și transmutat în ei? După cum se vede, problema pusă de suferința lui Amfortas depășește foarte curînd problema ispitei Noptii; sau mai degrabă strămută miza filosofală a acesteia către o creștinare atît de exemplară, încît l-a exasperat pe Nietzsche și pe toți cei care au văzut în ea o edulcorare a mizei purtate de dramaturgia wagneriană în *Ring*: într-adevăr, recucerirea Graalului și căutarea Pietrei nu se mai suprapun pe deplin dacă considerăm, asemenea lui Jung, că rana regelui-pescar simbolizează suferința creștină „al cărei panaceu îl căutau alchimistii”⁷². Dar cum să citim *Ring*-ul, despre care Nietzsche spunea că ar fi „un prodigios sistem de gîndire, lipsit de forma conceptuală a gîndirii”⁷³?

Alterarea divinului și căutarea alterității

În aceste patru drame⁷⁴ abundă desigur temele de inspirație alchimică: Nibelungii făurari, mina de la Nibelheim, tovărășia Apă – Foc prin care Siegfried reconstituie sabia Notung în fierăria lui Mime; sîngele fierbinte al balaurului care-l face să înțeleagă cîntecul păsărilor; în sfîrșit, incestul „filosofal” al lui Siegmund și Sieglinda... Dar progresia dramatică a *Ring*-ului, născută din contradicțiile dintre zei și eroi poate ea însăși să pară un proces „alchimic”: din *materia prima* (aurul) smulsă din măruntaiele pămîntului, s-ar făuri treptat *rubedo*, singurul de care ar fi în stare această Operă, sub forma rugului final: este punctul de combustie extrem în care îi permite să ajungă logica sa autodistructivă; iar dacă *nigredo* pare într-adevăr să culmineze cu moartea atroce a lui Siegmund și fuga disperată a Sieglindei, întregul *Siegfried* ar putea părea *albedo*. Dar la fel de

bine putem vedea în *Ring* doar *nigredo* a unei Opere ce urmează să vină – a unei „Împărății a Pămîntului” – căreia *Tetralogia* în întregime i-ar pregăti spațiul și „materia”, făcînd să se anuleze lumea uriașilor și a zeilor prin propria sa perversitate: din cenușa culeasă după focul din Walhalla – singurul rod al acestei prime Opere – ar putea să renască o altă lume, dar nu se spune că instaurarea acestei lumi ar fi *Parsifal*. Dacă povestea acestei fatalități pe care o rupe Brunhilda la sfîrșitul *Amurgului zeilor* poate fi readusă de Wagner însuși la o arhaică luptă dintre Zi și Noapte⁷⁵, nedeterminarea inițială a aurului va deveni în mîinile lui Wotan instrument de decrepitudine, din pricină că nu a fost transmutată de dragoste. Wotan este desigur un zeu saturnian, „zeul rătăcirii neobosite” (*Wanderer*) și „cel care stîrnește furtunile”⁷⁶, dar este mai cu seamă reflexul unei sfișieri ontologice care face din el zeul modernității occidentale. *Ring*-ul este de asemenea povestea „întunecării moderne” despre care vorbește Nietzsche⁷⁷, fiindcă nihilismul corodează certitudinea pe care ar fi putut s-o aibă zeul asupra propriei sale divinități, dar nu-i dă voie să-l împuternicească pe om cu supremația, pe omul hăituit ca o sălbăticiune, prins în capcană în cercul prădalnic al puterii și al aurului cîștigat cu prețul neputinței de a iubi.

Logica epuizării și a înnămolirii practică indirect de Wotan îl face să caute, din instinct de supraviețuire, dialogul frățesc cu omul, dar încercările sale neîndemînatice îl readuc inexorabil la originea puterii sale și a renegărilor consimțite în numele său: la aur, adică la materia însăși, obscură, oarbă la orice intenție, infinit maleabilă și prin aceasta „judecător (într-adevăr) infailibil”⁷⁸ al putinței sau neputinței de a transmuta. La Wagner, aurul este o Materie care nu năzuiește la mai multă slavă, ci la mai multă tihnă, eliberată de povara lăcomiei omenești și divine prin întoarcerea ei la apele Rinului, tot așa cum se va elibera și Brunhilda prin luciditatea ei compătimitoare; amîndouă sînt părtașe la o complicitate pe care Wotan în zadar s-a înversunat s-o încheie cu Nibelungii, Uriașii și oamenii. Or, cînd amintește astfel de vechea înțelegere dintre femeie și materie, Wagner nu pare să fi dorit să-i acorde Pămîntului vocea principală, din moment ce îl face să se exprime prin gura Freiei și Erdei. Intenția sa pare mai curînd aceea de a arăta cum descumpănirea lui Wotan devine focarul devorator al unei scene cu dublă orbită, ale cărei cicluri s-ar fi inversat:

71. *Ibid.*, p. 233.

72. *Mysterium conjunctionis*, vol. 1, p. 309.

73. *OC*, vol. 2**, *ibid.*, p. 309.

74. *Aurul Rinului* (1854), *Walkyria* (1856), *Siegfried* (1857 și 1871), *Amurgul zeilor* (1874).

75. *Œuvres en prose*, Paris, Delgrave, 1910-1928, vol. 2, p. 72.

76. C.G. Jung, „Wotan”, *Aspects du drame contemporain*, Paris, Geneva, Georg, 1971, pp. 67 sq.

77. *OC*, vol. 12, *Fragments posthumes*, trad. Hervier, Paris, Gallimard, 1978, p. 103.

78. S. Weil, *La Connaissance surnaturelle*, pp. 336-337.

unul distrugându-se acolo unde celălalt se „anulează” și el, dar pentru a se mîntui, ca și cum cercul prădăciunilor comise de spiritul faustic nu și-ar mai putea inversa cursul entropic ca să regenereze *această* lume, ci, *deplasat și transmutat*, ar trebui să devină axul altei lumi, recentrate pe destinul comun al femeii și materiei, ferment al unei culturi vindecate de lăcomie: una dintre lumi recîștigă ceea ce pierde cealaltă, dar nu și în *starea* în care se pierduse, fiindcă între timp neutralizase puterea corupătoare printr-un consimțămînt sacrificial de a se autoanula. În acest sens, *Tetralogia* pune în scenă, dramatizînd-o, dubla circularitate a temporalității filosofale, care poate fi deslușită prin însăși „boala” lui Wotan, ce devine maladia întregului ciclu occidental. Dar în același timp *Tetralogia* ne îmbie să fim martorii unui eveniment ce ar putea arunca lumea în cea mai neagră beznă: eclipsa simultană a celor doi aștri, a celor două lumi (solară și lunară) a căror „conjuncție” le face în mod paradoxal să *fugă* una de alta în două forme de anulare radical opuse. Eclipsă a întregii „lumi”, care lasă totuși să se presupună că dispariția Brunhildei și a aurului va face ca virtualitățile lor rămase latente să constituie un soi de rezervă de puritate pentru lumea ce va veni. În ciuda renegărilor sale, Figura lui Wotan este cu atît mai patetică; pentru el, cheia enigmei care este totuna cu feminitatea (pe care a vrut s-o distrugă) rămîne ascunsă: „Cum să oprești o roată care se învîrtește? (...) Cum să învingi neliniștea unui Zeu?”⁷⁹. Om al grijii, sterp sacrificator-sacrificat lipsit de accesul către Celălalt și sătul pînă la lehamite de a nu întilni nicăieri decît chipuri de-ale sale demultiplicate... Wotan nu poate deci decît să-l *împovăreze* pe Celălalt (Siegmund, Brunhilda) cu dorința sa de alteritate, iar apoi să-l pedepsească de îndată pentru că a îndeplinit-o prea bine, dar fără el. De două ori trădată de Wotan și de Siegfried, Walkyria singură ajunge, în pragul morții, la o înțelegere a universalului care dezleagă blestemul aurului:

Rasa zeilor a trecut ca o adiere; lumea pe care o părăsesc a rămas fără stăpîn. Nici bogăția, nici aurul, nici măreția Zeilor; nici casă, nici moșie, nici fastul rangului suprem, nici legăturile înșelătoare ale tristor convenției, nici legea aspră a unei morale prefăcute – la durere, ca și la bucurie, singura care ne face fericiți e dragostea⁸⁰.

Wagner nota totuși că în Comoară „zace chintesența puterii pămîntești”⁸¹. Dar a cărui pămînt? Trebuia desigur ca umbra ce s-a

79. *Siegfried*, actul III, scena 1.

80. Text prevăzută inițial de Wagner, al cărui mesaj l-a încredințat apoi numai muzicii.

81. *Œuvres en prose*, vol. 2, p. 73.

așternut asupra lumii prin stricarea acestei puteri să dezvăluie mai întîi circularitatea mortală a lumii acesteia, pentru a se elibera accesul la un alt „Pămînt”, despre care nu știm dacă în opinia lui Wagner se apropie mai mult de cel propovăduit de Nietzsche în *Zarathustra* sau de „Pămîntul curat” despre care vorbesc numeroase tradiții spirituale⁸² și unde alchimia poate într-adevăr să pară înțelepciune deplină. De aceea concluzia *Ring*-ului pare a fi viziunea unei Împărății sfințite prin „feminin” mai degrabă decît creștinizarea sublimată din *Parsifal*, care deplasează sfidările și achizițiile *Ring*-ului fără a le transmuta. Simbolica desfășurată cu magnificență care atinge apogeul în înălțarea finală a Graalului în formă de *rubedo* lasă neatinsă – ca niște germenii ai dramelor viitoare – sfișierile *lunii occidentale*, pradă ambivalenței zeilor și disperării oamenilor.

Despre *nigredo* amplificată de boala regelui din Occident, sîntem tentați să spunem că ar fi una din „noptile fără fund” evocate de Rimbaud, în care doarme și pribegeste orice „Vlagă viitoare”⁸³: este o răspîntie atît de vastă, un gol atît de adînc, încît în el se dizolvă toate criteriile de discriminare, iar perechea și inversul lui este Miazăziua, unde tăișul Zilei pare dimpotrivă să pulverizeze timpul, într-o oră fără umbră ce riscă totuși să arunce asupra Creațiunii însăși umbra Timpului⁸⁴. Procesul poate tot atît de bine să facă din imaginarul ce se investește masiv în această pieire, umbra unei raționalități străine oricărei idei de transmutație, și astfel poate declanșa o autonomizare a „nocturnului” cu titlu de Operă filosofală. Oare învățătura ce se desprinde din această declivitate a timpului și a „materiei” nu e mai degrabă intuirea faptului că limburile oricărui „Occident” în declin vestesc primele trepte ale unui Pămînt? Este o logică ce impune oricărui dualism umbră/lumină să se convertească în *umbrire*, printr-o echilibrare în care intervine însuși statutul imaginarului filosofal: *coincidentia oppositorum* și/sau distanțare operativă negociînd deznodămîntul și trecerea de la un plan guvernat de cauzalitatea ucigătoare la surplusul de „realitate” numit transmutație. Se vede așadar în ce măsură legătura erotică, stricăciunea, trecerea transmutantă își găsesc în *nigredo* spațiul/timp pentru potrivirea lor cea mai intimă, momentul în care se petrece conversia semnelor și a imaginilor ce punctează trupul putrezit al „materiei”, într-un imaginar simbolizant tocmai *fiindcă este transmutant*; acesta nu numai că ar reverbera simpatiile ce guvernează universul, dar ar

82. „Pămîntul făgăduinței” pentru iudaism, „Pămîntul curat” pentru budismul amidiian. „Pămîntul Hürqalyă” pentru Islamul șiiit, sau „Pămîntul virgin” cîntat de *Pelerinul heruvimic* al lui A. Silesius (I, 147).

83. *Œuvres* (Pléiade), „Le bateau ivre”, p. 102.

84. Cf. *infra*, capitolul „Ora fără umbră”.

face să devină fertil faptul că o ruptură de sens deschide accesul, nu vreunui alt sens sau SENSULUI, ci unui „corp” de imortalitate, unei sănătăți incoruptibile. În ce măsură se cuvine ca orice enunț creat de această întunecată lucrare sau făcut cu puțință prin ea să păstreze urmele lucrării și, o dată ajuns „chintesență scripturară”⁸⁵ să nu reproducă doar sub forme eufemizate, emfatice sau sublimite, naivitatea vieții primare din care a fost smuls de *nigredo*?

În lipsa altui termen mai fidel pentru inovația care este acest „corp” nou-născut, conținutul lui poate fi sugerat dacă vorbim despre o schimbare de registru, trecînd enunțul din speculativ în „poeticul” operativ: „Ce a făcut poetul cu instinctul morții este contrariul a ceea ce vrea catastrofa să facă: într-un sens, poezia este însăși viața marelui Eros moartă și prin aceasta supraviețuitoare”, spune Jouve⁸⁶. Așadar îmbinarea purificată dintre magie și Eros în „corpul” el însuși alchimizat al poemului se face grație energiei eliberate de catastrofă și călăuzite în *contratimp* de poet. Este un procedeu auster, practicat de foarte puțini poeți; el denunță trivialitatea sublimată a „Alchimilor Verbului”, care celebrează drept tot atîtea giuvaieruri așa-zis chintesențializate unele inflații verbale sau „coincidențe care te înmărmuresc”, lipsite de incidență reală asupra materiei verbale. Modul acesta de filtrare a lui Eros (cu sens dublu inclus în genitiv) ar fi deci echivalentul lucrării lui Saturn, „sita Înțelepților”, și ar justifica intuiția romantică a unei virtuale „poezii” a bolilor. Fiindcă, dacă *nigredo* aducătoare de moarte nu este în sine boală, ea poate să ne învețe să citim drept *nigredo* ceea ce la prima vedere se prezintă drept boală.

Așadar, dincoace de o viziune cosmologică paracelsiană și hermetizantă căreia îi corespunde terapeutică homeopatiei⁸⁷; dincoace de o problemă încă prea generală ce deslușește în toate bolile niște „întrebări de pus” și niște „sarcini de îndeplinit”, așa cum sugerează E. Jünger⁸⁸ și nu încetează de a o spune toată opera lui Th. Mann, o lectură atentă a lui *nigredo* singură ne face să deslușim acel moment-cheie în care desfacerea legăturilor efectuată de un Eros distrugător lucrează materia pînă cînd o face să nască un Eros „multiplicator” și astfel „poetic”, fiindcă a ajuns să trăiască „dincolo de orice noțiune de proprietate, în niște aproprieri care nu sînt posesiuni, ci

metafore”⁸⁹. Oare nu către apariția acestei clipe eliberatoare tinde întreaga dramaturgie a *Tetralogiei* și, în imaginarul operativ al altor creatori, viziunea aceluia rău înflăcărat care este *ciuma*, pregătind „transmutația minciunii din care se reface un adevăr”⁹⁰? Fiindcă, accelerînd entropia și asociînd-o cu un risc real, boala dezvăluie exaltările zadarnic sacrificiale, ca și încercările teoretizante sau teaurizatoare (subtilă capitalizare a pierderii), care ar fi simple subterfugii pentru realizarea „înaltei ambiții” a bolii: aceea, spune Y. Bonnefoy, de „a ajunge la contactul cu limita de la care semnele își schimbă sensul”⁹¹. Dar, mai mult decît atît, boala nu este ea oare filosofală tocmai fiindcă face ca semnele astfel inversate „să prindă corp” și să se desfacă de o temporalitate în care chiar ele participau la vremelnicie? Înțelegerea „sufletului subtil al bolilor”⁹² n-ar fi astfel decît primul pas către o concepție largită și eliberatoare despre raporturile sănătate/boală, care ar justifica și faptul că omul cu adevărat sănătos – adică autentic bolnav, întrucît e în stare să smulgă „sensul” vieții sale din boală – ar fi totdeauna în căutarea unui unic panaceu: *summum* al iluziei cînd este privit într-o perspectivă omogenizantă, monopolizantă și totalizantă, „opiu” și Graal de supraviețuire atunci cînd Opera Noptii⁹³ a transmutat în el molipsirea în „sporire”:

Ați pronunțat numele unei substanțe eliberatoare, despre care nu se mai vorbește pe acest pămînt și care nu aparține timpurilor îndepărtate ale Antichității care, la fel ca și timpurile moderne, au fost trădătoare ale adevărului, ci fără îndoială lumii stelelor necreate încă; și l-ați rostit cu un strigăt foarte mare⁹⁴.

89. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 3, p. 397.

90. A. Artaud, „Le Théâtre et la Peste”, *Le Théâtre et son Double*, OC, vol. 4, p. 20.

91. *L'Improbable*, p. 210.

92. A. Artaud, OC, vol. 8, p. 217.

93. Expresie frecventă la J. Bousquet, care descoperea, în urma mutilării suferite, că „nefericirea fizică nu strică decît ceea ce era de stricat” (*Mystique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 131).

94. A. Artaud, OC, vol. 10, p. 89.

85. Th. Mann, *Joseph et ses frères*, p. 36.

86. OC, vol. 1, „Inconscient, spiritualité et catastrophe”, p. 199.

87. Tradiție perpetuată în secolul XX îndeosebi de R. Allendy: *Le Grand Œuvre thérapeutique des alchimistes et les principes de l'homéopathie*, Paris, Chacornac, 1912.

88. *Visite à Godenholm*, Paris, Ch. Bourgeois, 1968, pp. 57-58.

4

Omul limburilor în chip de chimist desăvârșit

...un chip care nu mersese destul de adânc pe dinăuntru nici atât de departe pe din afară, un chip rămas la jumătatea drumului, ca o oglindă incomplet metalizată, cu părți care reflectă și părți rămase transparente¹.

Dacă figura „omului din limburi” apare cu atîta insistență în pragul secolului al XIX-lea, ca expresie a modernității occidentale în raporturile sale cu creația, este din pricină că în ea converg dorința de a Opera și neputința de a preschimba în vreun „Pămînt” oarecare niște solicitări și niște energii rămase disociate. Închis în sălașul ceșos al unui spațiu intermediar asimilabil cu vestibulul Creației, artistul rămîne unul dintre acei „dezmoșteniți” despre care vorbește Rilke, respinșii pe care o „răsturnare a lumii” i-a adus în starea în care „ceea ce era nu le mai aparține, iar ceea ce vine încă nu este al lor”². Nu este încă al lor sau nu va mai fi niciodată al lor, după gradul de melancolie propriu fiecăruia și după singularitatea întîlnirii dintre vocația personală și destinul omenirii. Fiindcă orice „om din limburi” este într-un fel un Amfortas, incapabil să pună capăt unei pieiri care, întreținîndu-i rana simbolică deschisă și sîngerîndă, lucrează la declinul Împărăției și nu mai e decît umbra acesteia. Desigur, el flutură niște opere, adeseori admirabile, ca pe niște mărturii ale unei creativități ce a rămas intactă și ca pe niște chintesente ale acestei obscure lucrări sacrificiale; dar a crea opere să fie oare echivalentul exact al lui a Opera? Hrănindu-se din „conflictele endemice dintre scriitură și intrupare”³, aceste opere par nu o dată să agraveze viața crepusculară la a cărei vampirizare au contribuit, impunînd

întrebarea: realizarea artistică a Marii Opere – adesea prezentată drept Piatra filosofală a secolelor XIX și XX⁴ – este ea oare antidotul unei astfel de pieiri sau nu face decît să-i scoată la iveală caracterul esențialmente autodevotor și himeric? Dacă majoritatea creatorilor magnetizați de căutare nu-și pierd speranța că Opera va răscumpăra timpul și îndeosebi timpul greu, plumbuit, al Extremului Occident, în ce măsură automutilarea lor, asumată existențial ca sacrificială, nu e de fapt decît un obstacol la metamorfoza pe care o nădăjduiesc spirituală și „mondială”? Se pare, într-adevăr, că acolo unde „omul din limburi” face din creația sa o provocare la adresa entropiei temporale și a negrelii timpului „occidental”, omul de Operă presimte că „sănătatea” culturii timpului său depinde și de negocierea cu umbra efectuată de oricare om, fie el creator de opere sau nu:

Marea formă a unei opere de artă nu va ieși la lumină decît dacă artistul tăinuiește marea formă în ființa sa! A pretinde marea formă în sine este o simplă nerozie care strică arta și îmoldește iar și iar artistul la impostură sau la preschimbarea în monedă curentă a ceea ce este mare și rar⁵.

Într-o asemenea perspectivă, Opera ar fi mai puțin giuvaierul neputrezitor și chintesențiat smuls Timpului, și mai mult microcosmul în care s-ar putea petrece din nou mîntuirea conjugată a naturii, culturii și artei, „cultura” desemnînd în acest caz nu numai ansamblul producțiilor repertoriare ca Arte Frumoase, ci un proces formator (*Bildung*) considerat de numeroși creatori a fi de natură „alchimică”. În zorii unei mutații culturale fără precedent, strigătul lui Artaud, „om al limburilor” prin blestem, dar om al Operei prin vocație, răsună ca un avertisment: „Dacă e ceva blestemat în ziua de azi e că stăruim artistic asupra unor forme, în loc să fim ca niște schingiuiți arși în foc, care fac semne pe rugul lor”⁶. Or, în mintea lui, un asemenea rug nu e locul în care se perpetuează o autotortură vampirică, ci, dimpotrivă, locul unde combustia formelor ar putea să realimenteze circularitatea „alchimică a Vieții”⁷. Cine însă, de la romantici pînă la Nerval, Rimbaud, Mallarmé, Trakl sau Artaud..., nu și-a dorit să fie, sub o formă sau alta și asemenea lui Baudelaire însuși, „perfect chimist”? Sau, cu alte cuvinte: „Cel care adună în vasul imaginației sale active datele confuze, enigmatice, ale aparenței vrînd să le desprindă din noroiul experienței trăite și să extragă

1. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 3, p. 80.
2. *Ibid.*, p. 334.
3. Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, p. 80.

4. Așa proclama A. Bertrand în *Gaspard de la nuit* (1842).
5. F. Nietzsche, *OC*, vol. 5, Paris, Gallimard, 1982, *Fragments posthumes* (trad. Klossowski), pp. 387-388.
6. *OC*, vol. 4, *Le Théâtre et son Double* (1938), Paris, Gallimard, 1964, p. 18.
7. Cf. *Theatrum chemicum*, pp. 559-576.

din ele aurul unei frumuseți superioare”⁸. Dar, precizează Jünger, „pentru început trebuia ca cineva să-și asume riscul spiritual de a opri pendulul”⁹. Or, tocmai „omul din limburi” nu-și poate asuma acest risc, din lipsă de curaj spiritual, adică din lipsă de *inimă* și de *inflăcărare*. Sau mai degrabă inflăcărrile sale multiple, contradictorii și neîmpăcate, îl fac să rămână om al veșnicului spațiu intermediar, al celui lăcaș fetid pe care Camus l-a numit foarte bine „infern moale”¹⁰, întrucât în el contrariile se exacerbează, devenind antagonisme ireductibile, ambivalență dureroasă, pornire ciclotimică. Într-un fel, „omul din limburi” este încă un faustic, împărțind cu acesta înclinația „isterică”, cu deosebirea că aspirațiile sale spirituale și temperamentul său creator îi interzic soluția activismului, în timp ce puțină lui credință îl lipsește de mângâierea adusă de adevărata angajare religioasă. Astfel, neputându-se regăsi nici în Noaptea mistică, nici în Ziua prometeică, nu are de fapt de ales decât între stagnare și transmutație. Dar, din pricina nehotărârii sale, aurora, moment de „trecere” prin excelență, care preschimbă *nigredo* în *albedo*, este trăită de el la modul derizoriului sau al provocării sarcastice, accentuând și mai mult un sentiment endemic de părăsire și consacrând frângerea unui elan: „În lumea aceasta, totul se ridică și cade și, oricare i-ar fi puterea, omul nu poate păstra nimic”, notează Hölderlin¹¹ care trăiește, în ceea ce el numește „veacul incurabil”, sfîșierea zilnică dintre o mitică Unitate originară și naturală pe veci pierdută și aspirația către o nouă comunitate spirituală, un fel de Supranatură purificată. Imaginile care sugerează această „alternanță de înaintare și retragere, de exil și de întoarcere”¹², abundă la el, toate prefăcându-se în cele din urmă mai degrabă în cenușă decât în Pământ, rămășițe de zgură din dislocarea intimă a unui om „incapabil de maturitate”:

Avîntul se stinge în noi, și împreună cu el mor zeii și cerul nostru. Focul țîșnește vesel din leagănul întunecat în care dormea, flacăra lui se înalță și cade, se desparte și se adună la loc pînă ce i se consumă substanța; atunci fumegă, se luptă, se stinge: nu mai rămîne decât cenușa. Așa se întîmplă și cu noi. Aceasta e chintesența tuturor tainelor înfricoșătoare și fascinante pe care ni le-au transmis înțelepții¹³.

8. *Le Nuage rouge*, pp. 48-49.

9. *Visite à Godenholm*, p. 19.

10. *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956, p. 86.

11. *Œuvres* (Pleiade), *Hypérion*, p. 157.

12. *Ibid.*, p. 164.

13. *Ibid.*, p. 167.

Sau pe care am fost în stare să le înțelegem de la înțelepți? Dar, fie că se declară ca Baudelaire „călău de sine”, ca E. Poe, hăituit de relele unei ciudate alchimii negative (*Berenice*), ca Mallarmé, torturat de Azur, sau ca Artaud, tantalizat de „durerea potrivirii avortate” (*Buricul limburilor*)..., cei stăpîniți de grandioasa figură a Operei par loviți de aceeași depozedare de sine, fără să putem ști dacă această imagine idealizată e cauza profundă a dezmembrării lor, dacă nu cumva ea grăbește ravagiile destrămării sau dacă ravagiile provin din faptul că ea a rămas *image*, mărită sau sublimată în opere, dar neajungînd în afara lor la o întrupare care totuși ar însemna pentru toți motivația tainică a dorinței lor de a Opera. Agravată de incertitudinile unei epoci care oscilează între progresism și întoarcere la Înțelepciunea străveche, între materialism și spiritualism, această configurație hotărît melancolică pare a confirma verdictul lui Kierkegaard, care socotea existența poetică „lipsită de lumină”: „Aceasta vine de la o disperare nedusă pînă la capăt: sufletul tremură mereu în ea, fără ca spiritul să ajungă la adevărata lui transfigurare. Idealul poeziei este totdeauna mincinos, fiindcă adevăratul ideal este totdeauna real”¹⁴. Dar nu depinde oare totul și de ce înțelegem prin „poezie”? Și de șansa care i se dă sau nu i se dă acesteia de a fi artizanul unei „alchimii” în care însuși Kierkegaard aproape că recunoștea nucleul activ al hotărîrii etice, antidotul la „isteria spiritului” care este melancolia, precizînd totuși: „dar cei al căror suflet ignoră complet melancolia sînt și cei al căror suflet nici nu bănuiește vreo metamorfoză”¹⁵?

Este un punct de vedere pe care F. Von Baader nu l-ar fi dezaprobat, el văzînd, dimpotrivă, în Orfeu figura mîntuitoare¹⁶ capabilă de a transmuta poetic blestemul lui Ixion, tras pe roata spaimei și a timpului, care este și rădăcina întunecată a creației, amenințătoare atunci cînd își reactivează propria foame, dorința hoinară și pururi nesatisfăcută care o macină. Or, intuiția ambivalenței generatoare și distrugătoare se înscrie la Baader într-o viziune globală a Creației care are multe trăsături preluate de la Boehme, complexitatea condiției umane provenind tocmai din faptul că omul este un nod decisiv al Creației și că el și numai el trebuie să aleagă între a fi sugrumat sau eliberat. Or, în mintea lui Baader, ca și a lui Boehme, operația ce permite eliberarea este Operă de alchimist, realizată la joncțiunea *crucială* dintre Natură și Supranatură, acolo unde mohorîta crucificare poate fi preschimbată în răstignire consimțită apoi în creuzet,

14. *OC*, vol. 4, *L'Alternative*, „La formation de la personnalité”, p. 189.

15. *Ibid.*, pp. 171-172.

16. E. Susini, *F von Baader et le romantisme mystique*, Paris, Vrin, 1942, vol. 2, p. 286.

unde să se desfacă legăturile furiei, ale groazei și servituții, care îl făceau pe omul căzut pradă suferinței să nu-l mai iubească și să nu-l mai admire pe tragicul Ixion. Dar cel mai semnificativ în ce privește statutul „poeticului” este, fără îndoială, faptul că Baader a văzut în spiritualism perechea (dublul) cvasisatanică, în orice caz luciferică¹⁷, a materialismului. Expresie și expansiune devastatoare ale unei luminozități neîntrupate, deflagrație prea pură a fulgerului căruia Baader îi încredința rolul de mediator între lumină și beznă, trup și spirit, spiritualismul nu e oare de fapt ispita „perfectului chimist”, rămas „om al limburilor” fiindcă n-a izbutit sau n-a consimțit să facă din Operă un „spiritual concret”? O.V. de L. Milosz își va mărturisi mai târziu aceeași disperare: „Am învățat roata de spaimă a celor care pleacă și se întorc. Din mine n-a mai rămas în unele locuri decât un cerc de aur căzut într-un pumn de țărână”¹⁸. Iar dacă Baudelaire se ridică atât de patetic în pragul modernității nu e fiindcă a trăit, pînă la dislocația finală, această situație crepusculară?

Într-adevăr, la Baudelaire conștiința acută a regresiei lumii moderne către plumb¹⁹ este dublată de o exaltare a Artei ca instrument de mîntuire căruia îi va fi încredințată misiunea de a extrage chintesența din această contra-alchimie existențială și culturală, și aceasta datorită unui sens filosofal, dar mai ales creștin al suferinței răscumpărătoare. Prin aceasta, Baudelaire începe *transferul* practicii alchimice către experiența artistică ce caracterizează epoca modernă; Arta se hrănește de acum încolo ca un corb din cadavrul vieții, menite (în ciuda lui sau din cauza lui) a se degrada într-un fel de *caput mortuum*, dacă nu chiar într-un fel de plumb, gloria operelor răsărind totuși din acest prăpăd. Nici om al tradiției, nici om al progresului, Baudelaire aparține mai mult decât oricărei categorii de „oameni ai limburilor”²⁰ veșnic tantalizați, cărora viața le refuză roadele sale simple, ca și tihna spirituală acordată din belșug „oamenilor teoretici”, la adăpost de orice alchimie: „Pierdut în lumea asta rea, înghiontit de mulțime, sînt ca un om istovit care nu vede înapoi, în adîncul anilor, decât dezamăgire și amărăciune, iar înaintea lui doar o furtună

17. La fel, Artaud, preocupat să reconstruiască un „trup” incoruptibil, a avut mereu obsesia de a nu reface astfel lucrarea „vampirului Lucifer”, căci „imbecilii literați ai lui Lucifer nu văd lucrurile decât în minte, fără să se gîndească la actele determinante” (OC, XVII, 194).

18. „La confession de Lemuel”, *Poésie*, II, p. 146.

19. Cf. sumbra prezicere: „Lumea se va sfîrși. Singurul motiv pentru care ar putea dăinui este acela că ea există. Și cît de slab este acest motiv, în comparație cu acelea care vestesc contrariul, îndeosebi cu acestea: ce mai are lumea de făcut sub cer?” (*ibid.*, p. 1203).

20. L. Cellier amintește că titlul prevăzut inițial pentru *Florile răului* era „Limburile”, *Parcours initiatiques*, Grenoble, PUG, 1977, p. 179.

care nu conține nimic nou, nici învățătură, nici durere”²¹. În el se ating și se ciocnesc sensul aproape atavic al păcatului originar, aspirația gnostică (în sensul propriu al cuvîntului *gnosis*: cunoaștere) de a salva, grație transmutației artistice, scînteile de lumină căzute în gheena lumii materiale și sentimentul la fel de „gnostic” – de astă dată însă în sens dualist – al blestemului ce atîrnă peste orice „natură”, ori iremediabil căzută, ori victimă a contra-alchimiei prezidate de Satan Trismegistul, „savantul chimist”, figură inversată și parodică a lui Hermes din *Poimandres* pe care Baudelaire l-a citit²²; transmutație perfidă prin care „bogatul metal al voinței noastre este complet vaporizat”²³ sau, dimpotrivă, coagulat sub acțiunea lui „Hermes necunoscutul” căruia i se adresează Baudelaire:

Lui Midas tu mă faci asemeni,
Celui mai trist dintre-alchimiști.
Cu ajutorul ce mi-l dai
Fac fier din aur, iad din rai²⁴.

Dacă alternanța vaporizare/centralizare evocă disocierea morbidă a unui *solve* fără *coagula* (și reciproc), alchimia negativă își află în monstruosul *heautontimoroumenos* (cel ce se pedepsește singur) versiunea derizorie, exasperată, a temei jertfitorului-jertfit prezentă în textele alchimice²⁵. Imn deznădăjduit închinat unei polifonii dezacordate, aceste stanțe rănite de moarte și aducătoare de moarte dovedesc și mai bine dorul de armonie care nu-și poate afla locul: „Sînt rana și cuțitul crunt! / (...) Victima și călăul sînt! / Storc inima-mi ca și un gîde, / Și stau ca mării părăsiți / La rîsul veșnic osîndiți, / Cînd nu mai pot de mult surîde”²⁶. Trebuie să reținem de asemenea concluzia lui P. Arnold: „Baudelaire are deci impresia de a fi el însuși obiectul sau materia primă a unei alchimii malefice care operează împotriva Artei, fiindcă nu numai că aceasta transformă tot ce atinge sau contemplă el în materie grosolană, dar îl mai și lipsește de voința care îi este atât de necesară pentru a crea”²⁷. Este un proces

21. *Ibid.*, p. 1205.

22. P. Arnold, *Esotérisme de Baudelaire*, Paris, Vrin, 1972; „Le cosmos de Baudelaire”, *Les Cahiers d'Hermès*, Paris, La Colombe, 1947, nr. 1, pp. 144-152.

23. *Ibid.*, pp. 81, 1206.

24. *Ibid.*, pp. 158-159, „Alchimie de la douleur” [trad. rom. Alexandru Philippide – n.ed.].

25. Cf. C.G. Jung, „Les visions de Zozime”, *Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet-Chastel, 1971, pp. 133-200.

26. „Je suis la plaie et le couteau! / (...) Et la victime et le bourreau! / Je suis de mon cœur le vampire, / – Un de ces grands abandonnés / Au rire éternel condamné, / Et qui ne peuvent plus sourire” – OC, p. 150 [trad. rom. Șerban Bascovici – n.ed.].

27. *Esotérisme de Baudelaire*, p. 110.

infinat de pervers (în sensul propriu al termenului) fiindcă, operînd o deturnare a forțelor vii în folosul creației, nu le regenerează, ci lucrează spre a le slăbi neconținut; este o muncă de săpare a cărei putere de decențare o va analiza P. Klossowski la Nietzsche, măcinat la rîndul lui de acest dezechilibru pustiitor: „Singură experiența îl poate restabili prin acumularea de noi forțe. Dacă experiența rămîne sterilă, ea nu eliberează forțe proprii pentru actul de creație, și acesta nu este decît tot o reacție sterilă. Fiindcă ia din rezerve și strică într-un fel *statu-quo-ul*”²⁸. Dovadă este într-adevăr orientarea „alchimiei” estetice a lui Baudelaire – ca de altfel și a lui Huysmans –, care ajunge să supraliciteze artificialul din dezgustul pe care i-l inspiră vulgaritatea naturală, ca și din certitudinea că nu există altă apărare împotriva alchimiei perverse ce corodează pretutindeni viața decît imuabilitatea, frigiditatea, hieratismul măreț al pietrei. Astfel ia naștere și lirismul orășeanului care, neputînd regăsi legătura pierdută cu o forță căreia nu-i mai percepe decît aspectele neliniștitoare, tenebroase sau dezgustătoare, preamărește puterea „transmutatoare” a Artei-artificiu²⁹, fără a subscrie prin aceasta la idealurile sociale prometeice care-i par a fi încă legate de trivialitatea naturală; această trivialitate poate suscita la om și la artist solicitări cel puțin contradictorii, dacă nu contrare de-a binelea: să accelereze prăbușirea Naturii, oricum sortită entropiei, accelerîndu-i descompunerea dintr-un „aur” pe veci pierdut într-un plumb din ce în ce mai iminent, pînă la punctul de tainică „întoarcere” unde degradarea s-ar putea preschimba în speranță, cale ce poate duce, în plan existențial, la un fel de „saturație paroxistică” care ar fi și „asceză homeopatică”³⁰. Și viața lui Baudelaire ne arată că el nu a fost străin de acest spirit de desfrîu și de provocare. Dar este la fel de ademenitor să prinzi Natura în propria ei capcană – sau în capcana pe care i-o întinde Satan Trismegistul – și să i-o iei înainte, să-i faci concurență, în așa fel încît și aici să fie nevoită să îndure violența punerii artistice în formă, cu valoare de profesiune de credință *meta-fizică*: aceasta e datoria *dandy*-ului, echivalentul omului „treaz” din gnoza hermetică, om care, cunoscînd decăderea latentă și opunîndu-i sterilitatea și mutismul, ajunge să fie „chimist desăvîrșit” pe calea mîntuirii:

Îngeri în strai de aur, de jar și hiacint,
Fiți martori datoriei ce mi-am îndeplinit

28. Nietzsche et le cercle vicieux, Paris, Mercure de France, 1975, p. 283.

29. Astfel, Sartre va trage ura baudelairiană împotriva naturii în sensul „facticității”, Baudelaire, Paris, Gallimard, 1947, pp. 130 sq.

30. Expresie a lui J. Lacarrière cu privire la practicile imputate carpocraticilor, Les Gnostiques, Paris, Gallimard, 1973, p. 90.

Ca un perfect chimist și ca un suflet sfînt.
Căci din fiecă lucră extras-am chintesența
Mi-ai dat numai noroiul și-n aur l-am schimbat³¹.

Există totuși o diferență între problematica sfîșiată a „omului din limburi”, pusă aici în lumină ca alchimie inversată, și cea a „perfectului chimist” despre care G. Durand spune că va determina întreaga etică modernă a pluralismului în materie de creație³², în măsura în care dualitatea existențială este transmutată în dualitate creatoare. Că Baudelaire a fost „unul dintre primii restauratori ai mitului hermetist” și că a practicat o „alchimie a oximoronului”³³ e una, dar mitul acesta aparține și „Nunții chymice” a omului cu Natura³⁴, iar în această privință transferul de planuri (viață/creație) operat de Baudelaire nu poate fi despărțit de neîncetata provocare la adresa Naturii, socotită obscenă sau stricată. Mai mult decît atît, dacă „cercul vicios” denunțat de Klossowski și evident la Baudelaire atacă într-adevăr rezervele vitale ale creatorului, nu putem ajunge oare să credem că alchimia exclusiv artistică – ambiție specific modernă și occidentală – nu regenerează decît în aparență cultura, căreia îi oferă roadele aurite ale sacrificiului, nu însă și chintesența unei vitalități înnoite în profunzime și, mai cu seamă, dezbărate de pornirile ei vampirice? Sînt oare întîmplătoare viziunile de coșmar despre o lume sortită prăbușirii din pricină că ea însăși este simplu artificiu, minat și fantomatic, viziuni care revin și bîntuie imaginarul lui Baudelaire ca și al lui Nietzsche, Artaud sau R. Gilbert-Lecomte?... Nu cumva aduc ele în conștiința noastră mai degrabă propriul lor presentiment, de a nu fi *transmutat nimic* în profunzime și de a fi ascuns, prin artificii somptuoase, lucrarea de săpare pe dedesubt la care contribuia o astfel de „sublimare”? Dacă „binele este totdeauna produsul unei arte”³⁵, iar răul – consimțire la infamia naturală, rămîne să inventăm un al treilea termen pentru a exprima suferința de nespas sau mutismul stupefiat al acestor creatori loviți de trăsnet: să fie răzbunarea Naturii prea batjocorite? O ultimă drăcovenie a lui Satan Trismegistul? Sau logica vampirismului care a știut să transfere în Artă „forța alchimiei” (Artaud), dar nu și să angajeze ființa întreagă în răspăr cu timpul – nu pur și simplu în răspăr, cum îndemna Huysmans – în spira unui Uroboros care înghite în același timp orice posibilitate de a determina care dintre ele, Arta sau Natura, își bate joc de cealaltă cu mai multă ironie subtilă.

31. Ibid., p. 258; sau: „Am frămîntat noroiul și-n aur l-am schimbat.”

32. „Le retour d'Hermès, Figures mythiques et visages de l'Œuvre, Paris, Berg, 1979, p. 260.

33. Ibid., p. 256.

34. Cf. F. Bonardel, L'Hermétisme, pp. 48-49.

35. Ch. Baudelaire, op.cit., p. 912.

Ghețarii prea puri ai idealului

Artistul ar fi așadar maimuța creației³⁶: dar cine poate ști dacă, maimuțărind prin ingenioasele sale artificii o femelitate prolifică pe care o detestă sau un gest divin a cărui intenție o suspectează, nu îndeplinește cumva dorința tainică a Naturii căreia, spunea Goethe, „îi place iluzia”³⁷? Răsturnând propoziția hegeliană și apropiindu-se prin aceasta de Schopenhauer, Valéry va considera și el Spiritul o posibilă viclenie a Naturii ce aspiră să-și consume propria sa distrugere. Viclenie satanică sau cale ocolită prin care Dumnezeu ar anunța viitoarea abolire a Creației? În funcție de aceste premise: incapacitatea sau refuzul de a accepta bunăvoința, cel puțin potențială, a gestului creator originar, ce altă ieșire îi mai rămâne artistului decât soluția contemplativă predicată de Schopenhauer sau *transmutația*, știut fiind că, dacă aceasta din urmă conduce și îndeplinește, într-o oarecare măsură, scopurile Naturii, tot ea le și tulbură, făcându-le să-și schimbe planul și sustrăgând Opera din circuitele mai mult sau mai puțin „naturale” ale producției care generează în mod artificial același tip de de „cantitate” pe care ar fi putut-o face Natura prin proliferarea ei fără sens. Adevărata dezbatere n-ar fi deci între Natură și artificiu, ci între productivitate și „multiplicarea” alchimică. Or, neregăsind în planul Artei virtutea „sporirii” pe care o batjocorește în profuziunea naturală, Baudelaire nu a recurs oare, ca și contemporanii săi, la elogiul unei perfecțiuni și purități inalterabile, despre care știa de fapt foarte bine că, maimuțărind fecunditatea naturală, nu va fi niciodată decât parodia înghețată a unei Supranaturi cu adevărat transmutate? Și ne întrebăm dacă încăpăținarea cu care caută Baudelaire punctul acesta de vertiginoasă confuzie între Artă și Natură nu e, în clipa când ironia și poezia se amestecă atât de intim, mai mult speranță în minunea mîntuitoare a smulgerii din timp decât voință profanatoare îndreptată împotriva unei lumi oricum presimțite a fi, după vorba lui Schopenhauer, „propria sa judecată de apoi”. În acest sens, refuzul baudelairian de a fi un om folositor și de a lucra s-ar apropia – prin artificiile și critica valorilor burgheze interpusă – de dezimplicarea inerentă spiritului și actului

36. Temă tradițională în alchimie: „Singuri copiii științei hermetice (...) sînt ca Maimuțele Creatorului în lucrarea Pietrei lor; dar îl imită cu înțelepciune, îl binecuvîntează și îl preamăresc neconștient” (M.A. Crasselame, *La Lumière sortant par soi-même des ténèbres*, p. 97).

37. „Imn către natură” de Ch. Tobler, citat de Goethe în anexa la *Metamorfoza plantelor* (1790) – *La Métamorphose des plantes*, Paris, Triade, 1975, p. 253 (trad. și/note de R. Steiner, 1884).

de a Opera și i-ar da artei poetice, chiar fără intenție, o „religiozitate” poate mai austeră și mai exigentă decât cea reconciliatoare, întrevăzută uneori prin intermediul „corespondențelor”: „Există o religie făcută pentru alchimiștii gîndirii, o religie care se desprinde din omul considerat a fi *memento divin*”³⁸. Dar este oare omul „*memento divin*” fiindcă a înțeles cîndva ce „unitate vie” puteau ascunde/dezvălui niște cuvinte confuze sau fiindcă a refuzat să-și înrobească arta oricărei maimuțărieli naturaliste, cu riscul de a se aventura deasupra prăpăstiilor „unde începe să se schimbe viața”³⁹? Faptul că la Baudelaire și, încă și mai mult, la Huysmans și Mallarmé există o confuzie între Supranatura transmutată și Idealul estetizat nu ne interzice să credem că totuși cultul artificialismului ascunde și un demers ascetic venit să contracareze orice mișcare naturală care ar crede că poate face o transmutație dintr-o exaltare spontană amplificată de Artă. Delirurile artificialiste din *În răspăr* nu lasă oare să se prevadă, chiar după mărturisirea autorului, convertirea sa la catolicism? Dar nici faptul că „alchimia” poetică astfel practică și reînsuflețind „marea idee sacrificială înscrisă în poezie”⁴⁰ a jucat un rol auxiliar în raport cu religiosul nu înseamnă că *artificialismul* și catolicismul n-au îndeplinit în felul acesta în comun economia unei medieri, fără de care ar fi totuși greu de vorbit despre întrupare.

La un prim nivel, romanul *În răspăr* al lui Huysmans este într-adevăr un muzeu care conține tot ce poate să nascocoască un spirit „decadent”, convins că artificiu e „semnul distinctiv al geniului uman” în materie de rafinamente: un dineu servit într-un decor complet negru; juxtapuneri subtile de culori care creează armonii inedite în raport cu cele sufletești; pești mecanici lunecînd într-un decor de ierburi artificiale; băi cu produse chimice care imită perfect marea, socotită prea vulgară; fuselaje de locomotive, a căror frumusețe face să pălească frumusețea trupurilor de femeie; concerte de parfumuri din Orient și Occident, ale căror miresme sînt laudate, combinate, orchestrate... Îndrăgostit de toate „subtilitățile”, *Des Esseintes* nu mai consumă decât esență de hrană, nu-l mai interesează decât „docta chintesență a sentimentului”, nu mai citește decât „sublimatele artei”... Or, dacă gestul prin care artistul aduce la o perfecțiune accelerată intențiile Naturii „flecarea”⁴¹ pare plin mai mult de batjocură decât de caritate și dacă *Ars Magna*, astfel practică, ține mai ales de o

38. „Correspondances”, *op.cit.*, p. 87.

39. Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, p. 323.

40. *Ibid.*, p. 38.

41. „În parfumerie, artistul desăvîrșește aroma inițială a naturii, a cărei mireasmă o cioplește și o mulează la fel cum un giuvaiergiu epurează apa unei pietre și o pune în valoare” (*A rebours*, [1884], Paris, UGE, 1975, p. 194).

demiurgie estetizată, momentul mult așteptat și binecuvîntat nu e oare acela în care, recunoscîndu-și prin Artă monstruoșitatea și nebunia latentă, Natura pare a se răscumpăra, căpătînd puterea de „a înlocui realitatea cu visul despre realitate”⁴²? Artificială sau naturală, „alchimia” duce aici la aceeași concluzie: „Totul nu e decît sifilis”; dar dacă, lăsată în seama ei, Natura nu produce decît șancre ascunse sub cele mai prestigioase artificii, există vreo altă „transmutație” posibilă în afară de cea care, grăbind această revelație, provoacă detașarea dezamăgită sau convertirea? Oricum, faptul că artificialismul ajunge să pună la îndoială însăși noțiunea de „realitate” duce oare neapărat la datoria de a înlocui realitatea – și încă în mod foarte romantic – cu „visul despre Operă” (Mallarmé), lăsînd neatinsă problema pusă de orice alchimie? A *Opera* nu ar însemna, dimpotrivă, puterea regăsită de a transmuta și datele triviale, și visul, în realitate? Și nici măcar într-o „altă” realitate, ci în capacitatea de a asuma, în Vasul de Artă și Natură numit Marea Operă, strălucirea permanentă a Aceluiași și a Celuilalt, mai mult decît scipirea fugară a Eternității care devorează Timpul, cum a crezut Mallarmé. Or, de la Mallarmé-„alchimistul” s-a reținut – după chiar spusele sale – intenția lui de a realiza Opera, „Marea Operă, cum spuneau alchimistii, străbunii noștri”⁴³, sub forma epurată și chintesențiată a Cărții, ale cărei versuri și poeme ar fi într-un fel „visul”: promisiune reflectată a unui ideal perceput în ele drept „giuvaier semnificativ”, „puritate oprită, unică”. Această întreprindere întru totul filosofală este concentrată în faimoasa scrisoare adresată lui P. Verlaine:

Totdeauna am visat și am încercat altceva, cu o răbdare de alchimist gata să-și sacrifice toate vanitățile și toate satisfacțiile, așa cum altădată se ardeau mobilele și birnele acoperișului, ca să alimenteze cuptorul Marii Opere. Ce? E greu de spus: o carte, pur și simplu, în multe volume, o carte care să fie o carte, arhitecturală și premeditată, și nu o culegere de inspirații la întîmplare, fie ele chiar minunate... Voi merge mai departe și voi spune: Cartea, convins că de fapt există numai una, încercată fără știrea lui de oricine a scris, chiar de Genii. Explicația orfică a Pămîntului, care este singura datorie a poetului și jocul literar prin excelență, căci însuși ritmul cărții, acum impersonal și viu, pînă și în paginație, se juxtapune ecuațiilor acestui vis sau ale acestei Ode⁴⁴.

Rămîne desigur de văzut dacă „explicația orfică a Pămîntului” poate depinde de „jocul literar”, dacă transpunerea unui vis în „ritm

personal și viu” poate constitui echivalentul Marii Opere și mai ales dacă însuși modul în care a privit Mallarmé datoria de a Opera nu-i interzicea căutării sale să devină cu adevărat filosofală⁴⁵. Nu-i putem așadar reproșa lui Mallarmé că nu și-a încheiat Opera sau că s-a mulțumit cu fărîmele de aur adunate pe fundul creuzetului, ci mai curînd că a deplasat problema incarnării exclusiv către „prestigiile scriiturii” (M. Eideldinger), cu toate că știa că ea cere alte materiale, alte gesturi și alt spațiu decît cele folosite de el, fără să știm de fapt dacă el s-a îndepărtat din neputință sau a devenit neputincios fiindcă s-a îndepărtat. Cu atît mai semnificativă este deci constatarea lui K. White, cum că el vine din alte orizonturi decît ale alchimiei:

Dar dacă Mallarmé voia să facă din poezie „explicația orfică a Pămîntului”, el a insistat, în discursul său critic, mult mai mult asupra purității decît asupra spațierii și jocului energiilor, ajungînd astfel, mai ales datorită epigonilor săi, la închiderea poeziei pe care o cunoaștem astăzi. Oricît de admirabil ar fi uneori „spațiul literar” în comparație cu vulgaritatea, platitudinea și confuzionismul, îi lipsește sentimentul trecerii (Mallarmé simte acest lucru la Rimbaud, dar păstrează o distanță ironică), un întreg sens dinamic al evoluției⁴⁶.

A priori însă, totul pare pregătit pentru revelația supremă, într-atît de perfect, admirabil descris și, desigur, trăit în deplină puritate se dorește scenariul inițiat, acceptarea de către om, mai întîi a Noptii sacrificiale care îl va consacra ca poet și va decide în privința renașterii sale: „Am implorat Noaptea cea mare, care mi-a îndeplinit rugămintea și și-a întins beznele. Întîia fază a vieții mele s-a sfîrșit. Conștiința, exasperată de umbre, se deșteaptă încet, formînd un om nou, și, după crearea acestuia, trebuie să se întoarcă la Vis. Aceasta va dura cîțiva ani, în timpul cărora am de re trăit viața umanității, din copilăria ei și devenind conștientă de sine”⁴⁷. Cine va vorbi cu mai mare solemnitate funebă despre „lunga sa coborîre în neant”, despre acea călătorie plutonică ce îi dă voie de acum înainte să vorbească din sălașul morților și să curețe „materia” poetică de zgura și prisosurile ei: „Gîndirea mea s-a gîndit și a ajuns la o Concepție pură. Nimic din ceea ce a suferit ființa mea, în timpul acestei lungi agonii, nu poate fi povestit, dar din fericire sînt cu desăvîrșire mort, iar regiunea cea mai impură în care se poate aventura Spiritul meu este Veșnicia, Spiritul meu, acest singuratic obișnuit al propriei sale

42. *Ibid.*, p. 163; și invers, Des Esseintes se extaziază că o floare naturală pare „capodopera facticelui”.

43. S. Mallarmé, *Correspondance*, 5 vol., Paris, Gallimard, 1973-1975, vol. 1, p. 244.

44. *Ibid.*, vol. 1, p. 301.

45. Cf. Y. Bonnefoy, „La poétique de Mallarmé”, *Le Nuage rouge*, pp. 183-211.

46. *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982, p. 13.

47. S. Mallarmé, *op.cit.*, vol. 1, p. 301. S-a vorbit uneori despre o eventuală influență a lecturii lui Hegel asupra concepției despre Carte-Operă: L.-J. Austin, *Mallarmé et le rêve du „Livre”*, Paris, Mercure de France, ianuarie 1953, pp. 80-108.

Purități, pe care n-o mai întunecă nici reflexul Timpului”⁴⁸. Dar în asemenea condiții cum să continui să crezi și să speri că giuvaierul obținut ar mai putea să acordeze muzical secretul intim al fiecărui creator cu cel al Pământului tainic, a cărui „explicație orfică” s-ar confunda cu Opera? Totuși, omul-athanor și orchestră o spune: „Totul este atît de bine orînduit în mine, că acum, pe măsură ce-mi vine cîte o senzație, ea se transfigurează și se așază de la sine în cutare carte sau cutare poem. Cînd poemul va fi copt, el se va desprinde. Vezi că imit legea naturală”⁴⁹. În cazul acesta, pentru ce să-și zică vampir de sine însuși, care devorează și preschimbă totul în „sînge și culoare”⁵⁰ și își presimte viitoarea și totala sa monstruozitate? Pentru ce altceva decît pentru că sfîșierea „omului din limburi” continuă să-l urmărească pînă pe „ghețarii puri ai Esteticii”⁵¹ pe „perfectul chimist” însetat de Puritate și declarîndu-se de altfel, asemenea lui Baudelaire și Huysmans, conștient de a fi angajat fără voia sa într-un timp de decadență: „un interregnum pentru poet, (...) prea în desuetudine și în efervescență preparatorie ca să mai fie altceva de făcut decît să lucrezi cu mister în vederea lui mai tîrziu sau a lui niciodată”⁵². Dar ar fi fost oare atît de dramatică această sporire a încercărilor dacă Mallarmé n-ar fi resimțit duplicitatea fundamentală a unei întreprinderi de altfel sincere, care îl sortea să se scufunde în spațiul intermediar al limburilor chiar pe măsură ce înainta către „înălțimile lucide”? Lucrul cel mai cumplit nu este că, după propria sa mărturisire, a eșuat, ci că, recunoscînd viciul fundamental al demersului său – cel puțin privitor la obiectivul căutării sale –, s-a recunoscut neputincios să-l corecteze, să-l reorienteze, descoperind că nu e de ajuns să accepți sacrificiul: mai trebuie să fii în stare și să-l trăiești într-un anumit fel ca să-l faci să rodească.

Totuși, Mallarmé nu încetase să dorească o poezie mîntuitoare, convins că numai ea „conferă autenticitate șederii noastre și constituie singura sarcină spirituală”⁵³, chiar dacă poetul trebuie să se mulțumească să-i „facă să strălucească într-un loc autenticitatea glorioasă, indicînd întregul rest pentru care o viață întreagă nu e de ajuns”⁵⁴. Prin ce este condamnată o astfel de *monstrație* – simplă desemnare a unui Orient cu lumini promițătoare – să devină *monstruozitate*

48. *Ibid.*, vol. 1, p. 240; cf. și pp. 113, 249 și 279: „Cum îmi port Veșnicia în mine, nu-mi place să fie atinsă de nici o roțiță slăbită a Timpului”.

49. *Ibid.*, vol. 1, p. 222.

50. *Ibid.*, supl. vol. 1, p. 382.

51. *Ibid.*, p. 220.

52. *Ibid.*, vol. 1, I, p. 303.

53. *Ibid.*, vol. 2, p. 266.

54. *Ibid.*, vol. 2, p. 302.

devoratoare de Timp, dar și de vitalitate? J. Bousquet notează pericolul acestei falii, pare-se inerentă unui anume mod de a căuta Opera: „Opera nu transformă materia fără să amenințe toată materia pe care nu o folosește”⁵⁵. Or, dorindu-se Tot, Cartea părea totuși să înlăture acest risc, folosind orice materie sau afirmîndu-se aptă să o transmute o dată ajunsă în laboratorul poetic..., dar acest proces tentacular, abstractor și „sintetic” face în realitate să se *înfrunte*, și nu să se alieze, o schemă care a rămas eroică, asociată de Mallarmé cu lupta lui Iacov cu Îngerul cu o imitație a „Legii naturale” care ascultă de cu totul alte ritmuri și imperative.

Din această luptă cu Îngerul Idealului, Mallarmé a ieșit epuizat și nu doar descurajat, așa cum o spune uneori, de faptul că „mașina omenească nu e atît de perfectă ca să ajungă la asemenea rezultate”⁵⁶. A fost, desigur, o luptă trucată sau angajată fără socotință, în măsura în care însăși eventualitatea de a-l putea înfrînge pe Dumnezeu îi steriliza dinainte rezultatul: fie că zeul astfel înfrînt n-ar fi fost Dumnezeu, ci numai Ideea lui, fie că înfrîngîndu-l într-adevăr s-ar fi dat o lovitură mortală și „divinității” lăuntrice... lăsîndu-i învingătorului/învins zadarnicul răgaz de a celebra Inteligibilul, în „excarnția” (Bonnetoy) unei vieți menite a transcrie *formal* Absolutul, căutînd formula care să-i permită Artei a fi capcana în care s-ar prinde o Creație mai întii îndărătnică, nesupusă, apoi în cele din urmă consimțitoare. Fiindcă, după ce a văzut Neantul, Nimicul, pe „Dumnezeu”, dar numai prin figura unei tautologii care face gîndirea să se gîndească pe sine însăși și nu drept manifestare a unei prezențe/absențe, omul este de fapt trimis din nou la „tragicul spălăcit al existenței obișnuite”⁵⁷, la statutul său ectoplasmic de Vis al Creației. Decolorată pentru totdeauna de această viziune și nu regenerată de ea, viața nu va mai atinge niciodată „o asemenea înălțime rarefiată și primejdioasă”⁵⁸ și, lipsit de energie, poetul „steril și crepuscular” nu va mai face altceva decît să se joace – admirabil uneori – cu cuvintele, el care visase – și într-adevăr, poate că doar *visase* – că și Creația, și Natura vor veni să *prindă corp* în el. În cel mai bun caz, Neantul va fi transmutat în Frumusețe, dar vampirul va continua să se hrănească din blestemul care devine singura legătură dintre om și poet – meniți prin el aceluiași infern – și sinistra parodie a transmutației dorite. De aceea, Cartea va amenința într-adevăr Creația, în loc s-o răscumpere și să se ridice, mîndră și

55. *Obliques* Hans Bellmer, Paris, 1975, p. 242.

56. *Ibid.*, vol. 1, p. 242.

57. *Ibid.*, vol. 2, p. 280.

58. *Ibid.*, vol. 4 (2), p. 357.

îndrăgostită de sine însăși, asemenea unui Narcis visător cum va fi puțin mai târziu cel al lui Gide, lăsând pradă destinului lor neschimbat făpturile care au adus-o la o astfel de înălțime și menindu-i totdeauna poeziei același destin narcisic:

În acest sens, ultimul metafizician ar fi deschis poeticilor timpului nostru care fac din scriere propriul ei scop și unicul spațiu, iar ele n-ar fi avut în definitiv decît să accepte cu îndrăzneală ceea ce el nu consimțea decît cu părere de rău, și anume că vorba, cuvîntul, nu se referă la nimic, iar existența noastră nu are ființă⁵⁹.

În termeni alchimici, Mallarmé a apucat pe primejdioasa cale seacă, dar fără ca riscul asumat să aibă vreo șansă de a fi transmutat în fecunditate. Ajuns în pragul Operei prin efectul unei „oribile sensibilități”, el iese din ea conștient că de-acum înainte trebuie să „se învâluie într-o indiferență exterioară ce va înlocui (pentru mine) forța pierdută”; de asemenea, el vorbește explicit despre „calea păcătoasă și zorită, satanică și ușoară, a Distrugerii de sine”⁶⁰, fiindcă exacerbează sensibilitatea fără a produce în același timp și forța de a-i asuma neomeneasca puritate. Astfel, Mallarmé confirmă *a contrario* preceptele tradiționale conform cărora se cuvine să facem mai întâi Operă de Natură și nu de Spirit, legile naturale operative în alchimie nefiind forțele mecanice scoase la lumină de științele fizice, ci *formula secretă* ce face cu puțință traseul totdeauna singular al unei întrupări. Recunoscînd că „nu a ascultat de încetineala legilor naturale”⁶¹, Mallarmé se compară cînd cu o panoplie chimică pregătită pentru transmutație, dar ale cărei ingrediente juxtapuse nu operează armonios, cînd cu o vioară a cărei coardă, cu glas subțire și strident, nu face să vibreze totalitatea cutiei de rezonanță și de aceea nu lasă nici o urmă durabilă a vibrațiilor emise. Nimic mai patetic, desigur, decît aceste exerciții de „yoga” improvizată pe care le face uneori poetul decăzut, conștient că trebuie „să gîndească din tot corpul”⁶², îndreptîndu-și atenția asupra inimii în speranța că relația astfel restabilită între mîna scriitorului și centrul vital al omului ar putea să slăbească insuportabila tensiune mentală, dar rămînînd totuși convins că acesta e prețul care trebuie plătit pentru a nu fi consimțit să-și reducă viziunea despre Unitate la cea pe care i-o oferă viața. După asemenea mărturisiri pare mai puțin important faimosul „hermetism” mallarméan și „transmutația” verbală săvîrșită. Ca majoritatea

59. Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, p. 207.

60. *Ibid.*, vol. 1, pp. 241, 246.

61. *Ibid.*, vol. 1, p. 246.

62. *Ibid.*, vol. 1, p. 249.

„hermetiștilor” vremii sale, Mallarmé a practicat într-adevăr o *artă a tranziției*, făcînd ca cioburile și vibrațiile cuvintelor, refractate în vasul închis al versului devenit creuzet de „alchimie” verbală, să constituie poemul cu fațete și împetritări nebănuite:

Cuvintele – care sînt deja de ajuns ca să nu mai primească impresii din afară – se reflectă unele pe altele pînă ce par a nu mai avea culoare proprie, ci a fi doar tranzițiile unei game⁶³.

Regalități funambulești

În afară deci de „Marea Sintează” oculto-hermetistă care a avut o oarecare influență asupra lui Mallarmé, arta specific hermetistă a tranziției și cea mai alchimică a transmutației, în mod tradițional asociate, par a-și fi croit nu o dată traiectorii separate; una nutrinde o *artă a echilibrării*, mai mult sau mai puțin riscată, dar totdeauna puțin funambulescă, în care se poate citi statutul ambiguu și patetic al Artei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Astfel, presimțind că în orice Narcis se ascunde vampirul care i-a devorat pe Baudelaire și Mallarmé, Gide a încercat să facă din ambivalență o artă de a trăi și de a crea care oscilează între refuzul existențial al oricărei forme definitive și o fascinație la fel de mare pentru formele pe care Artă le-ar fi cristalizat în Supranatura spiritualizată. Dar în paralel se continua holocaustul funebru al „omului din limburi” în hoarda stigmatizaților din zori condusă de faimosul Maldoror, „aurora răului”⁶⁴ sau „răul aurorei”⁶⁵ sau poate mai simplu *omul tinjînd după auroră*, priceput la „matematici severe”, dar semănînd, pe un pămînt pe care isprăvile sale îl făcuseră și mai crepuscular, blestemul legat de orice vampirism⁶⁶, blestem pe care Mallarmé, încercînd să-și refacă inima, căutase cu disperare să-l dezlege. Iar atunci cînd R. Gilbert-Lecomte, văzînd în Maldoror „un far al răului trezit peste noaptea pămîntului”⁶⁷, s-a hotărît să devină omul cu privirea întoarsă înapoi, regresînd spre „albele stepe prenatale”, n-a putut decît să repete uluirea unui „om al limburilor” în fața „aurorei îngrozite, despre care nu poți decît să spui că poartă în sînul ei imensa

63. *Ibid.*, vol. 1, p. 234.

64. R. Crevel, „Lautréamont, ta bague d'aurore nous protège”, *Le Disque vert* (3), 1925, pp. 46-47.

65. R. Amadou, „Isidore Ducasse, le fils de l'homme et de la femme”, *Les Cahiers d'Hermès*, nr. 1, Paris, La Colombe, 1947, pp. 195 sq.

66. Admirabil evocat de *Nosferatu* al lui Murnau (1922), dar latent în numeroase filme din perioada expresionistă.

67. OC, vol. 1, p. 124.

dragoste de întuneric”⁶⁸. „Străin pentru auroră” (R. Char) și buimăcit în plină zi: se ivește din nou vechea temă „gnostică” a înstrăinării radicale față de lume, care-i izbește pe toți cei ce, spune Y. Bonnefoy, socotesc „acest dezastru de o zi drept dovada ultimă a neantului”⁶⁹. Prag al unei treceri totdeauna nehotărâte dintre noapte și zi, Aurora devine astfel locul și timpul în care se petrece cu adevărat „transmutația” presupusă a fi reușită prin Artă. Astfel, ceturile, amurgurile, limburile de la sfârșitul secolului al XIX-lea se vor preschimba în secolul XX în clamare a apocalipsei, când „rasa blestemată”⁷⁰ în care se recunosc expresioniștii germani încearcă să înlăture prin viteza, mișcarea și lirismul sumbru care-i este propriu, insuportabila certitudine a „sfârșitului lumii”⁷¹ pe care în același timp îl cheamă, dorindu-l, atât este de grea povara de plumb ce apasă asupra acestei lumi în care poeții blestemați, „denaturați”, ba chiar „ne-zămisliți” se înăbușă ca într-o mină malefică unde bîntuie o *alchimie inversată*:

Nu există noapte mai neagră ca aceea
Care în mină ne-a prefăcut în vite. (...)
Noapte neagră, atât de adînc plină de lăcomie,
Săpată în inima lumii de oțelul cel negru⁷².

Faptul că vechea temă romantică a minei alchimice s-a preschimbat în viziune oribilă nu îi împiedică totuși pe cei mai mulți dintre ei să nădăjduiască o regenerare a condiției umane atunci când se vor fi reînnotat niște vechi alianțe animiste, vitaliste, cosmice și când o nouă Sărbătoare a Nașterii îl va restitui pe om „eternității materiei vii”⁷³. În aceste cîntece, cum a observat G. Vattimo, „circulă de altfel mai mult suflul aurorei decît cîntecul amurgului”⁷⁴. Pentru că, dacă trebuie să credem că provocarea tehnică deja pregnantă pe vremea lui Baudelaire sfîrșește aici prin a răsună ca un *apel* – confirmînd astfel toată ambiguitatea noțiunii de *Gestell* la care a meditat Heidegger⁷⁵ – este pentru că în acești ani foarte sumbri este pe cale

68. *Ibid.*, vol. 2, p. 54.

69. „L'étranger de Giacometti”, *L'Improbable*, p. 302.

70. G. Trakl, *OC*, p. 142. Trakl vorbește și despre o „rasă întunecată”, o „rasă degenerată”.

71. Titlul unui poem de E. Lasker-Schüler și de J. Van Hoddiss, citat în L. Richard, *Expressionnistes allemands*, Paris, Maspero, 1974, pp. 31 și 43.

72. P. Zech, „Nouveau chant de vie”, *op.cit.*, p. 275.

73. *Ibid.*, p. 275.

74. *La Fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1978, unde se face aluzie la culegerea de poeme publicată în 1919 de K. Pinthus sub titlul *Menschheitsdämmerung* (*Amurgul omenirii*).

75. „La question de la technique”, *Essais et conférences*, trad. Préau, Paris, Gallimard, 1958, pp. 9-48.

de a se închide prin artă și prin istorie o circularitate despre care nu se știe încă prea bine dacă va fi vampirică sau uroborică, dar care sigur nu e străină de actul de a Opera, ajuns într-o operativitate sălbatică după ce decadenții crezuseră că fac din el poarta de scăpare sublimată pentru toate trivialitățile. Limita dintre autotortură și transmutație este indiscernabilă mai ales în poezia, rînd pe rînd somnambulică și jupuită de vie a lui Trakl, în care Noaptea istoriei o supradetermină pe cea în care se înfundă poetul opioman, împovărat de apartenența sa la „rasa în descompunere” peste care s-a abătut „chinul fără sfîrșit al pămîntului”. Cuvîntul este saturat de valori saturniene ce vin să *plumbuiască* destinul și așa crepuscular al Occidentului extrem:

Mai întunecate, lacrimile timpului acestuia
Blestem, cînd din inima visătorului
Năvălește un asfințit purpuriu, (...)
Un frig de aur suflă în spatele drumețului,
Străinul...⁷⁶

Ajungînd la asfințit într-un sat înecat într-o albăstreală deja nocturnă, drumețul singuratic pare să poarte la Trakl destinul enigmatic al unei lumi în putrefacție. Nu se îmbină oare, în venirea lui, „ochiul de aur al începuturilor” cu „răbdarea întunecată a sfîrșitului”⁷⁷ după o regulă tenebroasă și nedescifrată? Cuvîntul lui Trakl, nu lipsit de unele complezențe încă romantice pentru o Noapte în care să te cufunzi la nesfîrșit, poartă întreaga ambiguitate a unei iminente *inversări de sensuri*, latentă în orice „materie” care a fost adusă la Negrul saturnian. Astfel, mișcarea de *agravare* ce atrage toate lucrurile și mai mult către mutism, părăsire, declin, devine irezistibilă:

O, ochi zdrobiți în gurile negre,
Cînd cel ce coboară, în calma sa beznă,
Meditează singuratic la sfîrșitul mai întunecat,
Iar zeul cel mut își pleacă peste el pleoapele albastre⁷⁸.

Abundă imaginile, cursive dar dense, care vin să aducă mărturie pentru aparenta contra-alchimie astfel angajată: soare negru și tăcut, aur „glacial”, rouă neagră la tîmplele copilului Elis..., dar ele sînt ponderate de alte imagini, și mai chintesențiate prin faptul că sînt despuiate de orice polaritate vizibilă, în care par să interfereze

76. *Ibid.*, p. 127, „Les limbes”.

77. *Ibid.*, p. 133.

78. *Ibid.*, p. 75.

putrefacția și medierea răscumpărătoare: toamna, când funebră, când răsunînd de nu știu ce slavă tainică; echivoca Amiază, în care nu știi bine cine va birui: corbii sau strălucirea soarelui; umbra, omniprezentă, vestitoare a tuturor sosirilor și a tuturor plecărilor; în sfîrșit, imaginea incestului „filosofal”, care încununează sau duce la cea mai mare pierzanie întregul ciclu al destinului occidental:

Mergem, metamorfozați de toți morții noștri,
Spre chinuri mai vii, spre bucurii mai vii,
Unde domnește zeul neștiut –
Și ne doboară sorii veșnic noi⁷⁹.

În acest univers – pe care refuză să-l reducă la o simplă „viziune asupra lumii”, într-atît este implicat în problema *locului* și a esenței cuvîntului poetic –, Heidegger a arătat cît de mult „se selenizează totul”⁸⁰: în așteptarea unui aur improbabil⁸¹, totul pare într-adevăr să basculeze sub atracția unui cenușiu-albăstrui care exprimă enigma prezenței/absenței poetice pe acest pămînt al dezastrelor. Or, dacă ne amintim că Spengler vedea în verde-albăstrui culoarea „atmosferică” și muzicală prin excelență, decorporizantă fiindcă trezește „impresia de distanță, de depărtare, de infinit”⁸², intim legată de voința de expansiune a Occidentului faustic, nu se poate să nu fim frapați de faptul că dorul de transmutare a aceluiași destin s-a adăpostit la Trakl numai și numai în inedita *albăstrime*, unde descompunerea și regenerarea intrate în tăcerea Noptii occidentale „vopsesc” ca să spunem așa alchimic toate lucrurile, cu aceeași lumină dulce și înghețată.

Conținutul nemaiauzit al albăstrimii la Trakl pare deci un mod de a goni mișcarea unilateral centrifugă, care, spunea Rilke, „încarcă de exterioritate”⁸³ chipul omului occidental; e un mod de a readuce spre o „inimă” deocamdată agitată ceea ce fusese prea multă vreme „refularea actului de dragoste spre periferie”⁸⁴. Foarte dincoace ca și foarte dincolo de „viziunile despre lume” și de punerile lor în scenă prin imagini sau concepte, transpare într-adevăr prin spusele poetice esențiale

79. *Ibid.*, p. 303.

80. „La parole dans le poème”, *Acheminement vers la parole*, trad. Brokmeier și Fédier, Paris, Gallimard, 1981, p. 52.

81. „Strălucirea aurului acoperă tot ce se află în deschiderea apariției sale”, notează Heidegger, „La parole”, *ibid.*, p. 26. Cf. și recapitularea culorilor prezente la Trakl într-o progresie foarte asemănătoare cu cea a Operei, p. 76.

82. *Le Déclin de l'Occident*, vol. 1, p. 238.

83. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 3, p. 282.

84. *Ibid.*, vol. 3, p. 519.

din acea vreme o mișcare foarte asemănătoare de desprindere, deja transmutantă prin faptul că în ea se recunoaște necesitatea, aproape inițiatică, de a *desăvîrși învătățura limburilor* în care se declanșează o mutație a spațiului intermediar, întemnițator în creuzet: „Oare meseria noastră, spune Rilke, are ea alt scop decît să creeze, sub o formă pură, mare și liberă, ocazii de transmutație?”⁸⁵. În această privință, evoluția cuvîntului poetic ar urma într-adevăr îndeaproape cursul „declinant” al unui Occident perceput de Heidegger drept țară a asfințitului, dar presupus a fi o „trecere spre nașterea originară a dimineții care-i este tăinuită”⁸⁶. Dacă „omul din limburi” se recunoaște atunci drept „chimist”, ucenicia în „căderea renunțătoare”⁸⁷ tinde a-l elibera de grija încă deșartă de a se voi „perfect”, despo-vărînd în același timp viziunea Marii Opere de strălucirea factice care îi ascundea mai esențiala *gravitate*; astfel, Operarea tinde ea însăși să se confunde cu căutarea acestui centru, a acestui ax de gravitate. Dintre diferitele decalaje, distorsiuni, desincronizări ce fac din omul dezacordat unul dintre acele zmeie evocate de Rilke: „stropite cu noroi, sfîșiate de vînturi”⁸⁸, gonind la jumătate de înălțime spre piscuri inaccesibile, *arta vindecătoare a declinației* pornește să facă ingredientele unui aliaj nou și străvechi: unitatea unui *timbru* ale cărui armonice nu vor fi percepute în polifonia lor decît după ce au fost reverberate într-un spațiu de „recordare”. Important este, notează Rilke, „să nu rămînem niciodată în urma inimii noastre, nici să nu căutăm să i-o luăm înainte”⁸⁹. Astfel, elanul prin care saltimbancii – alchimiști ai efemerului – se smulg de pe covorul lor „uzat, ros, (...) pierdut în univers”⁹⁰, simbol al unui pămînt devastat de o „transmutație rea”⁹¹, este pentru Rilke prefigurarea transmutației ce va crește în „Elanul inimii” îndrăgostiților și în strălucirea îngerilor:

Dacă ideea de sacrificiu înseamnă că momentul celei mai mari primejdii coincide cu momentul în care ești salvat, cu siguranță că nu există nimic care să semene mai bine cu sacrificiul decît teribila voință a Artei⁹².

85. *Ibid.*, vol. 3, p. 369.

86. M. Heidegger, *op.cit.*, p. 79.

87. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 2, p. 460.

88. *Ibid.*, vol. 2, p. 409.

89. *Ibid.*, vol. 3, p. 178.

90. *Ibid.*, vol. 2, p. 358.

91. Aceea, spune M. Blanchot vorbind despre Rilke, „prin care facem din toate lucrurile obiecte, realități închise, finite, impregnate toate de preocuparea noastră pentru sfîrșit” (*L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 191).

92. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 3, p. 440.

Dacă figura clovnului și cea a saltimbancului au obsadat neîncetat imaginarul occidental modern este fiindcă lor li s-a asociat destinul ambiguu și mediator al Artei, menit și el nesigurului spațiu intermediar pe care acrobatul înscrie seară de seară linia efemeră a echilibrului său, expresie patetică a „riscului și mai riscant” asumat de orice demers poetic, demers subversiv prin faptul că „realizează, dar nu produce”⁹³. Într-adevăr, există oare ceva mai neproductiv decât lumea circului, cea care oferă imaginea, deformată prin batjocură, mărită prin vis și fragilizată prin primejdie, a ceea ce fiecare creator, fie că o știe sau nu, este chemat să repete? Sînt oare Fii ai lui Hermes toți acei saltimbanci care, de la Nietzsche la Klee, Rilke sau Genêt, sfidează valorile burgheze prin disprețul lor față de moarte și față de lucrarea mercantilă? Lumea saltimbancilor, spune J. Starobinski, este „o lume simbolică așezată între cer și pămînt, între viață și moarte, mai aproape de moarte decât de viață, și acolo totul se orînduiește în jurul secretului trecerii. Numai că această trecere nu duce la o adevărată eliberare”⁹⁴. Figură hermetistă întruchipînd „într-un suflet și un trup” (Rimbaud) *coincidentia oppositorum*, acrobatul ar reînvia situația paradoxală a artistului modern care, năzuind spre Aurul imposibilului și transmutația realului, ar rămîne totuși un hoinar la hotarele unui invizibil a cărui prezență îi fecundează opera, dar a cărui atingere ar împinge Arta spre propria ei negație. Purtînd în trupul, ca și în arta sa semnele acestei finitudini, funambulul-artist întetește sentimentul „gnostic” al înstrăinării în lume, totdeauna latent în gîndirea modernă, dar năzuința sa încordată sa către Aurul unei echilibrări magnificate face din el și o călăuză către inaccesibil: „Realitatea circului stă în această metamorfozare a pulberii în praf de aur, dar asta mai ales din pricină că cel care suscită această admirabilă imagine trebuie să fie mort, (...) să nu existe în sfîrșit decât în apariția sa”, spune J. Genêt⁹⁵; iar *Funambulul* său își găsește zilnic în rana cea mai intimă – creuzet potențial al oricărei Opere – energia unui elan către „regalitatea secretă” a imaginii sale aureificate. Sub aparenta sa ușurătate, atitudinea funambulescă dezvăluie treptat gravitatea unei acceptări: acceptarea creatorului care, asumînd tranzitivitatea care îl smulge din limburi, consimte chiar prin aceasta să nu fie niciodată altceva decât mediatorul unei *transmutații* către un invizibil în care se petrece cu adevărat problema mîntuirii; cu toate acestea, el obligă o cultură ce merge spre epuizare să-și pună

93. M. Heidegger, „Pourquoi des poètes?”, *Chemins...*, p. 359.

94. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Geneva, Skira, 1970, p. 131.

95. OC, Paris, Gallimard, 1979, vol. 5, p. 14.

întrebări *a contrario* despre operativitatea transferului de simboluri și de ritualuri alchimice într-un spațiu care ar fi rămas cel al limburilor și căruia, așa cum cel mai bine a înțeles-o Artaud, e foarte important să i se găsească cel puțin „ombilicul”⁹⁶.

Îngrămădisem împrejurul meu aurul creat în creuzetele altora, dar visul suprem al alchimistului, transmutația inimii ostenite într-un spirit neobosit, era la fel de departe de mine ca și de el, și nu mă îndoiam de aceasta. (...) Dizolvaseam într-adevăr lumea muritoare și trăisem printre esențe nemuritoare, dar nu obținusem nici un extaz miraculos⁹⁷.

96. Cf. lucrarea cu acest titlu (OC, vol. 1*), ca și, în general, întreaga lui cercetare asupra acestui „punct de fricțiune suferindă în care Ființa trebuie să transmute Neantul” (OC, vol. 8, p. 116).

97. W.B. Yeats, „Rosa Alchemica”, *Les Histoires de la Rose Secrète*, Presses Universitaires de Lille, 1984, pp. 128-129.

5

Zorii pustiiți

Dar marii anti-sori negri, fîntîni de adevăr în urzeala esențială, în vîlul cenușiu al cerului curb, se duc, și vin, și se înghit unii pe alții, iar oamenii îi numesc „absențe”¹.

Experiența „evidenței absurde”, revelatoare, a „scandalului de a fi”, ale cărui învățăminte membrii *Marelui Joc*² s-au străduit să le sistematizeze, este în primul rînd tentativa, deliberat provocată³ și în măsura posibilităților stăpînită, de a prinde acel moment în care viața și moartea se apropie atît de mult cît îi este îngăduit unei conștiințe încă în viață să-și mai dea seama : o provocare voluntară, cu ajutorul unor produse toxice, a trecerii în starea Bardo despre care vorbește *Cartea tibetană a Morților*, conștiința încercînd întoarcerea pînă în punctul în care propria sa explozie deschide în același timp accesul spre o „metafizică înțeleasă drept cunoaștere anticipată a unui progres posibil al conștiinței”⁴. Prin extrema sa punere în pericol, conștiința este deci adusă în fața revelației ce ar trebui să-i permită să acceadă la adevărata ei dezvoltare. Efectuate de niște adolescenți îndrăgostiți de absolut și revoltați împotriva materialismului occidental, aceste experiențe trebuiau să-i ducă – pe fiecare după vocația sa proprie – la a privi poezia ca act de cunoaștere integrală (Gnoză) și, ca atare, ca fundament al unei „metafizici experimentale” a cărei formulare teoretică au crezut că o află la R. Guénon. Vorbind despre această scufundare în „spatele decorului”, Daumal a spus că a rămas însemnat cu fierul roșu, iar R. Gilbert-Lecomte a

recunoscut în R. Daumal pe cel dintîi care a îndrăznit „să ridice un colț al vîlului de spaimă de peste acea regiune blestemată a vieții noastre comune, regiune a cărei pecete asupra noastră, în veci neștersă, a fost hotărîtoare pentru mult mai mult decît pentru orientarea unică și totală a acțiunii noastre prezente pînă la moarte”⁵. De aceea, nici unul, nici celălalt nu pot evoca fără o groază căreia îi spun sfîntă intrarea în această „zonă înflăcărată” în care s-a produs „viziunea devorantă”. Dar, dincolo de imaginile într-adevăr fulgurante aduse din acest *no man's land*, ce raporturi întreține o asemenea experiență cu transmutația alchimică? Oare mai face și altceva decît să repete, într-un mod mai tehnic, explorările mallarméene sau învățămintele pe care boala i le-a adus lui Artaud, privitoare la „punctul de absență, de zădărnice”, la „golul tragic”⁶ dezvăluit de deteriorarea acelei „alchimii” imediate și elementare a conștiinței care este sănătatea, permițînd integrarea în lume și întruparea grație acelei „magii”, necunoscute de omul sănătos, care este „incandescența imaginii în creuzetul stării”⁷:

În cercul interior al împărăției calcaroase a Imaginilor,
la acel punct subtil în care ochiul conștiinței, *fără a se pierde*,
săgetează un foc extrem,
acolo unde nervul părăsește în sfîrșit gîndirea, care se odihnește
Dumnezeu știe în ce stratificări astrale,
zace MOARTEA
ca ultima tresărire
a unei cunoașteri
pline de transe
dar OPRITĂ⁸.

Ceea ce au căutat, la rîndul lor, Daumal și prietenii săi, este „*punctum stans* din vechile metafizici, astrul absolut”⁹; acel punct „din care se va mai pleca, dar de astă dată în toate direcțiile, și inevitabil, și pentru totdeauna”¹⁰. În termeni alchimici, acela este „germenul” ne-putrezitor din *materia prima*, despre care Daumal spune că e deopotrivă „mormîntul lumii” și „grăuntele unei Contralumi, intens, neîntins, de adevăr vizibil”¹¹. Or, revelația acestui punct apelează la legile „cele mai ascunse, cele mai profunde, cele

1. R. Daumal, *Le Contre-Ciel*, p. 90.
2. Despre constituirea acestei mișcări, M. Random, *Le Grand Jeu (essai et documents)*, Paris, Denoël, 1970 (2 vol.).
3. Experiență (1924) relatată ulterior de R. Daumal în două texte: „L'asphyxie et l'évidence absurde” (1930), *L'Evidence Absurde*, pp. 51-56; „Le souvenir déterminant et les pouvoirs de la parole”, *op.cit.*, pp. 112-120.
4. *L'Evidence Absurde*, p. 51.

5. R. Gilbert-Lecomte, *op.cit.*, vol. 1, p. 82.
6. *OC*, vol. 1**, pp. 145, 163.
7. *OC*, vol. 1**, p. 210.
8. *OC*, vol. 1**, p. 222.
9. R. Gilbert-Lecomte, *OC*, vol. 1, p. 37.
10. R. Gilbert-Lecomte, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1971, p. 157.
11. *Le Contre-Ciel*, pp. 91, 92.

mai universale ale naturii”¹², tocmai acelea pe care încearcă să le redescopere metafizica experimentală printr-o întoarcere la origine care să fie și rememorare a „omniscienței originare”. Închizînd bucla acestei circularități re-voluționare prin întoarcerea la emergența „principială” primară, actul poetic și-ar putea găsi justificarea esențială de Cunoaștere rememorantă și ar putea face din aceasta instrumentul unei aboliri a limitelor eului și noneului, prin care individul ar fi în cele din urmă reintegrat în universal. Calea pare deci trasată: să accelerăm distrugerea lumii acesteia iluzorii și, dacă trebuie, „să-i ducem pe oameni la disperare, ca să-și azvîrle umanitatea în vastul mormînt al naturii și, lăsîndu-și ființa umană pe seama propriilor sale legi, să iasă din ea”¹³. Vrînd să fie „tehnicieni ai disperării” în numele unei speranțe mai înalte, membrii *Marelui Joc* propovăduiesc așadar „războiul sfînt”¹⁴ împotriva tuturor dușmanilor dinăuntru. Dar în paralel, Daumal încearcă să-și sprijine poetica și poezia pe dezvoltarea naturală a „germenului luminos” scos la lumină de acest sîngeros „masacru al speranțelor,” germen despre care însă nu se știe dacă, fiindcă a fost văzut, a și devenit apoi fecund printr-un proces de decantare ce se supune, ca la Mallarmé, unei logici și unei simbolici duble – solară și lunară –, dar ale căror căi, mai degrabă alăturate decît sincronizate, pot la fel de bine să amenințe Opera cu dispariția.

Pare incontestabil că a existat viziune. În întoarcerea lor către punctul-germen, ochii ce renunță la specificitatea lor individualizată nu mai sînt decît Ochi, deopotrivă văzut și văzător, poartă deschisă asupra adîncului în care au coborît „să pască imanenta lumină care îi omoară, să pască fulgerătorul lor adevăr”¹⁵. Ceea ce înfruntă aici conștiința este, nici mai mult, nici mai puțin, propria sa nimicire, în orice caz nimicirea singularității sale, de care Occidentul rămîne cu atîta încăpăținare legat. Desigur, descoperirea de către Descartes a acelei „*res cogitans*” nu revine oare la o negare asemănătoare a lui „eu”, care este redat funcției sale transcendente? Iar Rimbaud nu trăise și el experiența lui „Eu este altcineva”? Dar membrii *Marelui Joc* înțeleg să meargă mai departe și în mod mai ireversibil, călăuzind fiecare conștiință să se perceapă drept „un foarte simplu cerc vicios”¹⁶. Trecerea de cealaltă parte a lumii te silește într-adevăr să-ți trăiești propriul holocaust: „fiecare luîndu-și propriul cadavru în spinare”¹⁷, să încerci sentimentul ireparabilului ca pe „cel mai

înalț grad de certitudine pe care-l poate atinge spiritul uman ca atare”¹⁸, să faci din actul de conștiință o „neîncetată sinucidere”. Cu alte cuvinte, să făurești singura evidență posibilă, absurdă: evidența „scandalului de a fi”. După ce a suferit această „vampirizare de către intemporal”, se poate simți conștiința altfel decît ca hiat, ca gaură infinitezimală în „substanța omogenă a Imobilului”¹⁹? Pe scurt, este o altă formulare a faimoasei grețe sartriene: pentru cine a văzut intemporalul, eul conștient și individuat este definitiv „de prisos” așa cum putea fi și existența, izbită de revelația contingenței sale. Astfel, actul prin care eul se așază drept conștiință de sine și conștiință a lumii este în același timp și cel prin care îi apare evidența cît se poate de absurdă a propriei sale inexistențe în calitate de conștiință de sine. Ceea ce i se dă pentru o clipă – și care nu se deosebește prea mult de sclipirea de Eternitate care a devorat în Mallarmé „noțiunea supraviețuitoare a Timpului” – îi este de îndată luat înapoi, fiindcă lumea nu mai poate decît să se scurgă prin inconsistența și irealitatea unui eu care cunoaște de acum încolo singura Realitate adevărată, pe care totuși limitele sale nu-i dau voie s-o întîlnească deplin. Nu se poate imagina, într-adevăr, cerc mai vicios. Supraviețuind, dar trezită la un iremediabil atît de brutal „inițiativ”, conștiința nu mai poate decît să asiste la prăbușirea a ceea ce pînă atunci alcătuia „partea serioasă” a vieții sale: ce viață normală mai este posibilă pentru cel care știe? Așa că nu-i mai rămîne decît să-și sistematizeze disperarea și să facă în așa fel încît arsura să devină cu adevărat ucidere sacrificială: „Disperarea conștiinței omenești va fi atunci complet ștearsă de limpezimea mai vie a unei aprehensiuni de sine potrivit unui mod superior, mai liber”²⁰. Ceea ce înseamnă că o confruntare cu intemporalul nu poate să lase loc decît ori unei „suferințe mai mult decît omenești” și de neîndurat ori unei radicale transformări a ființei umane: așa va dori să fie calea seacă urmată mai apoi de Daumal, care a fost și cale de renunțare inspirată de tradiția indiană:

Și acum m-am despuiat de putreziciune
și, alb de tot, vin în tine,
pielea mea cea nouă de fantomă
a și început să tremure în aerul tău²¹.

12. R. Gilbert-Lecomte, *op.cit.*, vol. 1, p. 252.

13. R. Daumal, *L'Evidence Absurde*, p. 14.

14. Poem de R. Daumal, *Le Contre-Ciel*, pp. 204-212.

15. *Ibid.*, p. 92.

16. *L'Evidence Absurde*, p. 53.

17. R. Gilbert-Lecomte, *op.cit.*, vol. 1, p. 34.

18. *L'Evidence Absurde*, p. 54.

19. R. Daumal, *Les Pouvoirs de la Parole*, Paris, Gallimard, 1972, p. 117.

20. *L'Evidence Absurde*, p. 54.

21. *Le Contre-Ciel*, p. 57.

Tăișul cuvîntului

Este desigur o cale alchimică ajunsă la capăt, dacă ținem seama că „din negru, poemul trece în alb” (J. Roudaut). În cazul acesta, nu se pune problema de a căuta să facem cu orice preț din itinerarul lui Daumal o cale „alchimică”, nici de a contesta că, angajat ulterior sub conducerea lui Gurdjieff în practici ascetice, Daumal ar fi fost confruntat cu exigențele de despuiere comune tuturor căilor inițiatice în lumina cărora și-a dat seama că *Marele Joc* nu fusese nimic altceva decît o experiență de „comedianți sinceri”²². Problema este mai curînd, ținînd seama și de revelația ireversibilă a „evidenței absurde”, și de continuarea ei sub forme de astă dată „tradiționale”, de a înțelege locul alchimiei într-un demers global ale cărui rupturi nu afectează continuitatea spirituală și în care divergențele din ce în ce mai marcate dintre indivizi nu șterg, în opinia cititorului de azi, ceea ce a fost de la început intenția lor comună: să scoată Occidentul din „visul” său raționalist printr-o „revoluție” integrală care să ducă ființa pe căile unei Cunoașteri imemoriale, comună tuturor tradițiilor autentice, și care să ceară poate ca Dumnezeu să fie „înghițit, pentru a deveni întru el transparent pînă la dispariție”²³. Dar ce tip de transparență și ce formă de dispariție i-au putut da unei asemenea ambiții dimensiunile unei transmutații care să restituie privirii treze și o „lume”, și capacitatea *deziluzionată* de a o iubi totuși?

Într-adevăr, dacă ne amintim că *albedo*, dominată simbolic de Lună, nu se ivește decît grație „Nunții chymice” Soare – Lună în sinul Apei/Vas, ajungem să ne întrebăm dacă acea albeață și acea transparență nu au rămas la Daumal ca și la Gilbert-Lecomte o stare intermediară între cea de fantomă – rămășiță derizorie a fostului vampir – și starea cristalină a Muntelui Analog, simbol al conștiinței „trezite” către care se tinde: „Tu care nu ești încă și eu care nu mai sînt”²⁴, îi spune de altfel Daumal Sinelui său aflat încă în limburile din care ne spune că a ieșit, dar ale căror urme păstrate de scrieri ne fac adesea să credem că interregnul s-a prelungit. Suprapunînd calea „solară”/eroică și calea „lunară”/alchimică, accelerînd mutația întreprinsă prin interpolarea „legilor naturale” și a despuierii drastice de orice „natură”, Daumal nu și-a expus oare Opera la îndoita primejdie a grabei și a sterilizării? (Concepția guénoniană a „întoarcerii” la

22. Cuvînt înainte la primul număr din *Le Grand Jeu*, R. Gilbert-Lecomte, *op.cit.*, vol. 1, p. 33.

23. *Ibid.*, p. 35.

24. *L'Evidence Absurde*, p. 54.

Principiu nefiind de altfel corespondentul exact al „reîntoarcerii în Pămînt” practicate în alchimie, singura dovadă că „materia” ar scăpa într-adevăr de riscurile de deflagrație sau de volatilizare inerente oricărei spiritualizări.) Or, fără această lentă și progresivă circulație a Elementelor, viziunea lui *punctum stans* nu e oare sortită să rămînă „spectacol oribil”, sau să devină obiectul unei fascinații teribile, nemaifiind decît locul în care individul este neîncetat înghițit, întors pe dos ca o mînușă, golit de ființa sa care, de atunci încolo, nu mai conținește să moară pentru lume și să vadă lumea pierind în ea. Înverșunarea cu care Daumal și prietenii lui au atacat „eul” – devenit pentru ei stîlp al tuturor infamiilor spirituale, „burduf puturos” – dovedește într-adevăr un radicalism și adeseori un dogmatism pentru care au găsit exemplul și tonul la Guénon, dar despre care nu se spune nicidecum că ar fi cea mai bună garanție pentru Operă, procedînd la o altă formă de alianță între Orient și Occident.

După părerea lui Guénon, într-adevăr, Occidentul poartă pentru totdeauna greaua răspundere de a fi dat naștere unei stări de spirit anti-tradițională, adică modernă²⁵, și de a fi fost astfel agentul hotărîtor pentru un fel de contra-alchimie ce-și află confirmarea în venirea lui Kali Yuga cel anunțat de tradiția indiană; o eră a cărei negreală însăși ar putea să se dovedească, alchimic vorbind, purtătoare de regenerare, dar în care Guénon, inspirat de India, vede mai degrabă prevestirea unei viitoare reșorbții a manifestatului în Principiu: „Kali Yuga este, într-un anumit sens, o perioadă privilegiată. Cei dinții oameni, încă apropiați de divin, erau niște înțelepți. Dar cei din urmă oameni, cei din Kali Yuga, apropiindu-se de moarte, se apropie și de principiul în care totul se întoarce la sfîrșitul lui”²⁶. Într-o asemenea perspectivă, Occidentul nu este judecat după cutare sau cutare aspect nefast al civilizației sale, ci după abaterea tot mai mare pe care o reprezintă în raport cu Principiul, el fiind manifestarea cea mai degradată, deci metafizic cea mai puțin valabilă a Principiului. O asemenea viziune a declinului occidental face să interfereze un timp ciclic și meta-istoric (mai mult oriental decît occidental) cu un timp istoric: devenirea Occidentului modern față de alte tradiții și față de datele culturale atestînd decadența occidentală actuală, totul fiind înglobat și făcut semnificativ de ciclul „solar” al conștiinței, care se „trezește” prin trecerea din Occident în Orient. Așadar, într-un sens, a vorbi despre domnia lui Kali și despre *nigredo* înseamnă același lucru, căci Occidentul se îndreaptă către Noaptea sa în măsura în care, depărtîndu-se de Principiu, adică de izvorul de energie și de sens, nu

25. Cf. *Le Règne de la quantité et les signes du temps*, p. 8.

26. A. Daniélou, *Shiva et Dionysos*, p. 278.

face decît să-și accelereze decăderea. Astfel, J. Evola denunță și el faptul că Occidentul modern s-a dizolvat „în mirajul unui flux pur și simplu, al unei pure și simple «fugi înainte», al tendinței de a-și împinge țelul mereu tot mai departe, al unui proces care nu mai poate și nu mai vrea să se potolească în nici o posesiune și care se consumă întru totul în termeni de istorie și de devenire”²⁷. Or, ceea ce descrie Evola aici nu e oare cercul fatal în care tinde să se închidă orice „om al limburilor”, creator sau faustic, un diagnostic pe care și l-ar putea însuși numeroși gînditori „existențialiști” – de exemplu Camus din *Căderea*? Dar în funcție chiar de logica ciclică a hiero-istoriei, mersul acesta în și către o Noapte tot mai mare ar trebui, mai devreme sau mai târziu, să conducă Occidentul la *Aurora consurgens* a unei regenerări. Citindu-l pe Guénon avem însă sentimentul unui punct critic rău situat: ori paralela sugerată Kali Yuga – *nigredo* rămîne doar metaforică și nu servește pînă la urmă la nimic, categoriile explicative alese de Guénon, ciclice, nefiind cele ale alchimiei, ori această paralelă necesită să fie adîncită, împinsă mai departe și în conformitate cu logica proprie Operei, fără a exclude posibilitatea ca metafizica guénoniană să nu fie în stare să înțeleagă prin ce anume destinul decadent al Occidentului este, poate, tocmai spațiul/timp al unei „transmutații” fără egal. De lucrul acesta, fără îndoială, este mai conștient Evola:

„Misterul Occidentului” corespunde totdeauna, în istoria spiritului, unui anumit stadiu care nu e stadiul originar, unui tip de spiritualitate care – atît tipologic, cît și istoric – nu poate fi considerat primordial. Ceea ce îl definește este *misterul transformării*, ceea ce-l caracterizează este un dualism și o trecere discontinuă: *o lumină se naște, alta apune*. Transcendența este „subterană”. Supranatura nu mai este – ca în statul olimpian – natură: ea e scopul inițierii, obiectul unei cuceriri problematice²⁸.

Asemănător cu cel al alchimiei, rolul Occidentului ar fi în acest caz cel al unui *spațiu intermediar în care se pregătește transformarea*: în ceea ce-l privește, R. Abellio va vorbi despre un „spațiu intermediar crucificat de istorie în care se menține încă Occidentul”²⁹. Recunoașterea acestui creuzet mediator nu spune totuși nimic despre natura metamorfozei: să fie vorba de o transmutație înțeleasă ca în tradiția alchimică occidentală, operînd mai ales asupra mezocosmului? Sau de o *trans-formare* în sensul unui mers îndreptat către „dincolo

de forme”: fie că acest dincolo e privit ca non-dualitate și vacuitate/compasiune de tipul budismului ori identificare devoțională sau ascetică cu Atman-Brahman așa cum îndeamnă hinduismul. De altfel nu contează prea mult dacă, recunoscut în funcția sa de creuzet, Occidentul este efectiv „locul” unde se declanșează prepararea acelei *materia prima* a cărei desăvîrșire în Operă ar putea să se petreacă în altă parte. În orice caz, acesta e contextul care i-a permis lui Daumal să afirme la rîndul său: „Civilizațiile în mișcarea lor naturală de degenerare se mișcă de la est către vest, iar pentru a ne întoarce la izvoare ar trebui să mergem în sens contrar”³⁰. Nu se enunțase clar încă de la *Marele Joc* că „mîinile occidentale transformă aurul în plumb”³¹? La prima vedere apropiat de alchimiști prin voința sa de „a spune nu somnului Pămîntului”³² și de a proceda la marea deșteptare a Creației, Daumal rămîne deci (în mod liber) rob al schemei guénoniene care face din „transmutație” o accelerare sacrificială a entropiei, grație unei mișcări de „întoarcere” către Principiu: Principiul nu este nici Dumnezeu, nici Nimicul necunoscut al tradiției apofatice, ci o abstracție și a unuia, și a celui alt realizată de un metafizician rămas, orice ar spune el, foarte „intelectual”. *Marele model* în materie de creație va rămîne pentru Daumal poezia metafizică și dansul indian, care fac să se întîlnească producția poemului cu „facerea unei lumi”³³. Dacă este adevărat că „poezia a trădat și ea venind spre vest, devenind Arta”³⁴, cum să-i restitui Occidentului potențialul său creator fără a-l înjosi imediat în niște forme care nu ar contribui la marea transformare așteptată a Artei, rămasă prin aceasta tradițională? Dacă e adevărat că punerea întrebării duce foarte repede la înfruntarea forțelor de dizolvare și de coagulare ce guvernează orice „alchimie” creatoare, este izbitor cum Artaud și Daumal, deși conștienți amîndoi de aceleași impasuri occidentale și atrași amîndoi de Orientul „monist”, au îndrumat totuși poezia pe căi cu totul diferite.

Cine nu-și amintește cum denunța Artaud în Mexic – dar oriunde s-ar fi aflat, făcut-a el vreodată altceva? – trădarea artiștilor și a intelectualilor ale căror capete nu sînt decît „pivnițe în care se mișcă niște simulacre neputincioase, pe care Europa le ia drept gînduri”³⁵? De aceea, demistificarea umanismului clasic întreprinsă de el în lumina „culturii de aramă” mexicane și indiene, se apropie adesea,

27. *Révolution contre le monde moderne*, Paris, Ed. de l'Homme, 1972, p. 14.

28. *Ibid.*, p. 280.

29. *Assomption de l'Europe*, Paris, Flammarion, 1978, p. 118. Cf. pp. 645-649.

30. *Chaque fois que l'aube paraît*, Essais et notes I, Paris, Gallimard, 1953, p. 163.

31. R. Daumal, *L'Evidence Absurde*, p. 175.

32. *Bharata*, Paris, Gallimard, 1970, p. 118.

33. *Les Pouvoirs de la Parole*, Paris, Gallimard, 1972, p. 230.

34. *L'Evidence Absurde*, p. 35.

35. A. Artaud, *OC*, vol. 8, p. 155.

îndeosebi în *Mesaje revoluționare*, de cea începută de *Marele Joc* care-l ataca pe „compromisul *homo sapiens*” în numele instinctului și al zeilor³⁶, cele două extreme blamate de un Occident care preamărește acel produs pînă la urmă „mediocru” care este omul redus la exercițiul unei Rațiuni despre care Artaud spune că seamănă pretutindeni numai „simulacre de moarte”, „eul” nefiind el însuși decît „partea cu adevărat excrementală” a sufletului, care și el este batjocorit în „nevoile lui prădalnice de a-și lua zborul”³⁷. Dacă orice adevărată civilizație „jupoaie sufletul, menține grija deșteptării”³⁸, primit-a cîndva Occidentul modern mesaje mai civilizatoare decît acestea, dar și mai răvășitoare? Or, cel puțin în această perioadă, Artaud îmbibat cu lecturi ezoterice consideră această deșteptare drept reactivarea unei viziuni hermetiste a cosmosului căruia îi insuflă energia supraomenească cu care se pare că l-a dăruit pămîntul mexican. Întîlnindu-se în esență cu Daumal și Gilbert-Lecomte în viziunea sa despre o revoluție a conștiinței care să smulgă omul din abdicarea lui actuală, Artaud nu pierde nădejdea, în anii aceia deja negri pentru Europa, de a vedea cultura europeană redevenind cea „efuziune rafinată a vieții în organismul treaz al omului”³⁹, pe care el o mai numește și magie, poezie. Faptul că, în Mexic, Artaud a făcut greșea de a se *identifica* cu acea forță „de inspirație fulgerătoare, de nervoasă iluminare” de la care se aștepta să-l vindece de boală, nu-l făcea mai puțin conștient că alchimia – singura terapie pe măsura intuiției sale – pretindea și cunoașterea „destinului intern și dinamic al gîndirii”⁴⁰, această „Energetică a universului”, și cea a „spațiului”, a focarului viu în care să se pună în Operă circulația Elementelor: corpul actorului, scena de teatru, cultura, cosmosul... toate strălucitoare de energia pe care ar fi putut-o primi, pondera și mai ales decanta readucînd-o neîncetat în creuzet – „spațiu mort” sau Vid daoist? – dar totdeauna „Spațiu în care se coace Viața”⁴¹. Or, făcînd să coincidă astfel gestul poetic cu gestul taumaturgului și alchimistului, Artaud nu caută, asemenea lui Daumal, să repete un act „principal” de creație avînd o schemă și o energie ce ar trebui continuate de poezie. La fel de conștient de entropia lumii occidentale, Artaud nu atribuie totuși cauza acesteia unei îndepărtări de Principiu, ci unei demisii spirituale care cere o reacție, rămînînd convins că există o profundă omologie între curajul omenesc și repunerea

36. R. Gilbert-Lecomte, *ibid.*, vol. 1, p. 34.

37. A. Artaud, *op.cit.*, pp. 129, 152.

38. *Ibid.*, p. 125.

39. *Ibid.*, p. 225.

40. *Ibid.*, pp. 131, 157.

41. *Ibid.*, p. 166.

în activitate a unui astfel de creuzet. Astfel că la el nu este vorba propriu-zis de Cunoașterea Principiului, ci de intuirea ambiguității obscure a oricărui izvor de creație în care moartea și viața se învecinează. De altfel, o asemenea origine trebuie ea însăși *cunoscută* fără ca să fie trădat „eternul secret al culturii” susceptibil de a stîrni Viața, forță „alchimică”, de transformare în sine, castrată de toate formele de dualism și de abstracțiune raționalistă și metafizică:

Nu încapă îndoială, originea a tot ce există este obscură, iar omul prevăzător – la începuturile științei sale – își pregătește un drum, o zonă, un loc în care să se poată manifesta universală obscuritate.

Fiindcă partea ciudată este că, neștiind de unde vine, omul poate să se slujească de neștiința sa, de această neștiință *originară*, ca să știe exact încotro trebuie să meargă⁴².

Or, să fie oare sigur că Daumal, teoretic convins de sterilitatea oricărui dualism, dar rămas mai mult sau mai puțin ostatic al „imuablelor stepe prenatale”⁴³, a găsit într-adevăr „locul” în care să facă contrariile să se dizolve, să se unească și să se fecundeze, și nu să se înfrunte într-o luptă ucigătoare nimicînd însăși vitalitatea „materiei” sale? Oare nu vedem la el puterea de negație bărbătească, solară, asociată cuvîntului, Tunetului, nimicînd lumea aparențelor dominată de Lună, „lumea în haină de bure”⁴⁴, adică lumea devenirii? Fiindcă, într-adevăr, aceștia sînt cei doi luptători pe care Daumal îi face să se înfrunte în *Poezie neagră, poezie albă*; poezia neagră deschide o mulțime de lumi, „dar lumi fără Soare, luminate de sute de luni fantastice, populate de fantome, împodobite cu miraje și cîteodată pavate cu bune intenții; poezia albă deschide poarta unei singure lumi, lumea Soarelui, fără faimă, reală”⁴⁵. Ce alchimie ar putea rezulta din asemenea premise, purtătoare ale unei heliocrații incompatibile cu sensul profund al „Nunții chymice” unde se operează o *dublă expropriere a „fantomelor”*, care efectiv își poartă fiecare în spinare propriul cadavru fără ca Unul, luptînd împotriva unei devenirii *la fel de necesare* pentru transmutație, să se poată lăuda că a economisit o astfel de operație. Se pare deci că prioritatea acordată antagonismului mascul/femelă – care scoate la iveală un raport el însuși conflictual între eu și dublul său, între Sine și un eu care ar fi fantoma acestuia – ar face să derapeze *Opus chemicum* spre cei doi poli despărțiți ai conjuncției. Dar formele distruse rămase femele și astfel împiedicate să-și atingă adevărata lor „feminitate” vor nutri și

42. *Ibid.*, p. 225.

43. R. Gilbert-Lecomte, *op.cit.*, vol. 1, p. 36, și *Correspondance*, p. 130.

44. *Le Contre-Ciel*, p. 28.

45. *Ibid.*, p. 191.

vor face să crească un soi de divinitate cumplită și fascinantă – apropiată de Kali indiană sau de Mumele goetheene – căreia îi este oferit acest prăpăd. Această „Întru-totul-Femelă”, această „Neantă” care „domnește de-a-ndoaselea”, „mama formelor, fără formă”⁴⁶ nu încetează niciodată să ceară ce i se cuvine: rămășițele unui „bărbat bătrîn”, pornit cu atîta înverșunare să se desfacă de sine, încît ar putea să se îndrăgostească de Neantă, să dorească să se unească cu ea și să se piardă în ea. Ar fi ultima revanșă a lumii aparențelor care aspiră și ea la transformare, dar e lipsită de orice devenire transmutantă prin obsesia „femininului obscur”⁴⁷, perceput ca femelitate înșelătoare sau devorantă. De asemenea, cînd Daumal celebrează în cristal fructul „Nunții chymice” dintre „Tunetul Negator și Marea Neantă”⁴⁸, ne întrebăm despre ce transparență vorbește: despre o ectoplasmie definitivă, chip palid al unei întrupări eludate sau abolite? Sau despre o puritate incoruptibilă – „Strălucire recunoscută a înaltului ghețar al absenței”⁴⁹ – recucerită pe seama aparențelor printr-o ascensiune – cea a Muntelui Analog – avînd valoare de epurare? Dar și într-un caz, și în celălalt, se mai poate vorbi oare despre alchimie, cînd non-dualismul funciar al acestei gîndiri – ce-și găsește de altfel corespondentul oriental în budism și daoism – pare aici dat afară, ca unul ce e intelectualizat, de o „metafizică” inaptă să reamintească de „spiritualului concret” pe care-l regăsisese Artaud în Mexic și fără de care orice alchimie este amenințată de o *inflație a transparenței* sublimă, dar răvășitoare:

Foarte sus și foarte departe în cer, deasupra și dincolo de cercurile succesive ale piscurilor celor mai înalte, de zăpezile din ce în ce mai albe, într-o strălucire pe care ochiul nu o poate îndura, nevăzut din prea multă lumină, se înalță vîrfurile cel mai înalt al Muntelui Analog. Acolo, pe vîrfurile mai ascuțite decît acul cel mai ascuțit, șade singur acela care umple toate spațiile. Acolo sus, în aerul cel mai subtil unde totul îngheață, nu dăinuie decît cristalul ultimei stabilități. Acolo sus, în vîltoarea focului cresc unde totul arde, nu dăinuie decît pururi-incandescentul. Acolo, în centrul a toate, se află acela care vede fiecare lucru săvîrșit în începutul și sfîrșitul său⁵⁰.

Acest munte simbolic aparține deci drept muntele Analogiei îndeplinite care permite atingerea lui Ta Tvam Asi, *Tu ești Asta*⁵¹: prezent etern,

46. *Ibid.*, p. 80.

47. Cf. Lie Tseu, *Le Vrai classique du vide parfait*, Paris, Gallimard, 1961, p. 40 [trad. rom. Florentina Vișan și Irina Ivașcu, Lie Zi, *Calea vidului desăvîrșit*, Polirom, 2000].

48. *Le Contre-Ciel*, p. 171.

49. Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, p. 327.

50. *Le Mont Analogie*, pp. 168-169.

51. Cf. A. Huxley, *La Philosophie éternelle*, Paris, Seuil, 1977, pp. 13-34.

anonimat transparent al unei ființe epurate de eul său contingent, confundate cu esența sa intemporală. A descoperi Muntele Analog înseamnă deci a atinge ultimul vîrf al spiritului, unde încetează contrariile, se inversează perspectivele: acolo excesul de lumină te face nevăzut, iar spațiul devenit neeuclidian se preschimbă în foc veșnic. Legătură între Cer și Pămînt ca în majoritatea tradițiilor, Muntele acesta este mai ales, după chipul „lucrării” materiei cristaline suind povîrnișurile proprii sale înălțimi, smulgîndu-se din zgura care-i îngreuiază și îi întunecă temelia, simbolul perfect – prea perfect, poate – al Trezvirii spirituale, fiindcă a-l descoperi înseamnă încă mai mult decît a-l urca: înseamnă a-l face să se realizeze ca manifestare a unui imposibil înălțat printr-o purificare a dorinței care, operînd în mod sincron recalificarea obiectului perceput, dezvăluie treptat tainica transparență a acestuia:

Limpezimea acestei pietre e atît de mare și indicele ei de refracție atît de apropiat de al aerului, în ciuda densității mari a cristalului, încît ochiul neprevenit abia o vede; dar celui care o caută cu o dorință sinceră și o mare nevoie, ea i se arată prin strălucirile sale asemănătoare strălucirilor picăturilor de rouă⁵².

De asemenea, totul se petrece de parcă – protejat de „cochilia sa de curbură” – Muntele Analog nici „n-ar exista” și numai Soarele la răsărit sau la asfințit poate să facă în această cochilie o mică spărtură, prin care privirea „regală” a celor pentru care Muntele *trebuie* să existe, venită în acest punct să întâlnească energia solară, descoperă în același timp obiectul eliberator și luminător al căutării sale. Astfel, absoluta prezență și absența ei în lume izbutesc pentru o clipă să se echilibreze, dezvăluind sensul oricărui ezoterism, care este cel de a le face uneori să se întâlnească, dar protejînd existența unei „cochilii de curbură”, menită să-i descurajeze pe căutătorii lacomi sau grăbiți. Nu e oare la fel și ambiguitatea cristalului în sînul Naturii, adevărată *încrengătură ontologică* unde se petrece preschimbarea materiei în Spirit? Ceea ce R. Caillois a numit „chemarea cristalului”⁵³ să fie oare elanul împărtășit de tot ceea ce – în Natură sau în om – caută să micșoreze cît se poate de mult distanța dintre apoteoză și renunțare? Cățărați în propriul lor vîrf, ajunși la o cvasi-invizibilitate turnată în forma ultimă pe care vreo geometrie o mai poate structura, nu intră și unii, și alții pe calea proprii lor dispariții? Astfel, cristalul ar întruchipa limita extremă la care filosofia alchimică a Naturii este gata să se preschimbe în filosofie a Spiritului,

52. *Ibid.*, pp. 116-117.

53. *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard, 1975, p. 41.

arta în înțelepciune: vorbind despre „cristalul vieții” ca despre un „organism mort”, nu a condamnat oare Hegel Natura să devină, mai devreme sau mai târziu, un uriaș cristal unde să se poată reverbera Spiritul⁵⁴? Ce se întâmplă cu Natura după o asemenea ascensiune nu pare să-l mai preocupe pe Daumal, care, răspunzând logicii profunde a cristalului, va părăsi puțin câte puțin poezia și se va consacra traducerii din sanscrită a textelor sacre indiene.

Așadar, price meditație asupra cristalului, mai mult decât un exercițiu de bravură care obligă la epurarea stilului, ar spune mai ales ce se întâmplă cu raporturile dintre materie și spirit, pentru cel care întreprinde această meditație. Astfel, atunci când Artaud, depozat de sine, vrea să afle într-o bună zi în privirea unei prezicătoare clarvăzătoare ceva despre singurul viitor care îl interesează cu adevărat, *integritatea* sa, această eventualitate este percepută, apoi anunțată de el prin prisma aurului și cristalului: „Scormonesc o problemă care mă apropie de aur, de orice materie subtilă, o problemă abstractă ca durerea care nu are formă și care tremură și se volatilizează la atingerea oaselor”⁵⁵. Aurul, o materie desigur prea arogantă în glorioasa ei esențialitate pentru spiritul său lacunar, îi cedează locul curînd cristalului, mediu mai receptiv la o zămislire reînnoită. A fost o clipă rară de fericire clipa cînd o privire binevoitoare și desprinsă din spațiul/timp obișnuit i-a restituit o plenitudine compatibilă cu ascuțitul său simț al „demnității”: „Niciînd nu m-am simțit atît de precis, atît de recompus, atît de plin de siguranță chiar dincolo de scrupul, dincolo de orice răutate. (...) Tu adăugai vârful de foc, vârful de stea la firul tremurător al ezitării mele. Nici judecat, nici judecîndu-mă, întreg fără să fac nimica, integral fără să mă străduiesc”⁵⁶. Întorcîndu-și crestele în apa unei priviri cristaline și *ecvanime*, asperitățile destinului par a se echilibra acolo într-un soi de „bloc uriaș, uniform și moale”, cel mai remarcabil fiind faptul că nu e vorba niciodată de sănătate recăpătată, de succese viitoare..., nici chiar de ușurarea adusă de o imagine arhetipală a Totalității, ci de singura și deja benefica posibilitate ca un „spațiu placid” – aici spațiul unei priviri clarvăzătoare – să fi putut restaura pentru scurtă vreme ființa emaciată în integritatea ei, în planul esențial pe care și-l dorea Artaud: planul unui soi de „dincolo de bine și de rău”, unde contradicțiile ar fi nu atît depășite printr-un artificiu logic, cît dizolvate în același spațiu/creuzet, al cărui chip exaltat i-l restituise lui Artaud

54. *Précis de l'Encyclopédie des Sciences philosophiques*, Paris, Vrin, 1967, § 341, p. 199.

55. *OC*, vol. 1*, „Lettre à la voyante”, p. 131.

56. *Ibid.*, pp. 128-129.

Mexicul. O asemenea experiență a ecvanimității, apropiată de alchimie prin imaginile suscitade și prin ponderația realizată în mediu cristalin, este tot atît de apropiată, de pildă, și de învățăturile budiste din *Prajñāpāramitā*, în care cunoașterea și compătimirea dau privirii un „tăis” care, fiind deopotrivă împăcare, nu e niciodată judecată⁵⁷.

Spre albele stepe prenatale

Chemarea a încă unei forme de transparență – chemare mereu mai arhaică și mai hotărîtoare decât datele teoretice recunoscute drept esențiale – îl va îmboldi pe Gilbert-Lacomte să se cufunde în niște limburi în care să se identifice cu propria sa fantomă. Redactor al majorității manifestelor *Marelui Joc*, el împărtășește cu prietenii săi convingerea că văd cum Occidentul și lumea se îndreaptă către o „sîngerare cosmică” fără precedent: „Estul pleacă din Est, moare și se întoarce la Est, reînviat. Tot ce ține de Occident ține de moarte, de Vest decedat, de Asfințit răposat”⁵⁸. Dar atît prin temperament, cît și din interes pentru diferitele „magii” primitive și pentru hermetismul alchimic din care împrumută mai multe referințe decât Daumal, Gilbert-Lecomte nu se orientează cu adevărat spre o „întoarcere” la Principiu, ci mai degrabă examinează necesitatea ca o astfel de întoarcere să ajungă la o formă de „sinteză”, desigur destul de echivocă, dar apropiată totuși de *coincidentia oppositorum* hermetică, și recentrată pe polaritatea Orient/Occident: „Cît privește acel ceva ce anunță o renaștere a poeziei, desigur el nu trebuie înțeles ca o simplă întoarcere înapoi, (...) ci ca o nouă grupare a tuturor cunoștințelor magice și discursive amalgamate deopotrivă într-o nouă noțiune despre om”⁵⁹. Dar dacă critica pe care i-o aduce Occidentului l-a făcut să întrevadă, mai bine decât Daumal, *condițiile de posibilitate* ale Operei, stricăciunile pricinuite în el de căutarea „punctului imemorial” dimpreună cu lipsa lui nativă de interes pentru viață par să fi năruit foarte devreme speranța Operei.

De aceea este foarte semnificativ că el vorbește despre un „punct mort” referindu-se la „punctul imobil în propriul său interior vibrant” a cărui bogată și primejdioasă ambiguitate reușește s-o exprime cu subtilitate, ambiguitate apropiată de cea a lui Mercurius alchimic la care el se și referă, amintind că există o lege antică ce „vrea ca

57. Cf. indeosebi *Diamond-Cutter, Sacred Books of the East*, M. Müller (ed.), Buddhist Mahayana Texts, vol. 49, pp. 111 sq.

58. R.G.L., *op.cit.*, p. 67.

59. *Ibid.*, p. 289.

leacul să fie totdeauna lângă boală”⁶⁰, singura cheie a procesului de transmutație fiind de a descoperi *trecerea* dintre punctul mort și cel vibrant, apoi o circulație continuată de la unul la altul. Dacă orice act de creație este deopotrivă – asemenea diferitelor puteri ale lui Șiva – distrugere, transformare și recreare, stadiul său inaugural este, după cum am văzut, nimicirea conștiinței individuale: „A deschide fisura fulgerătoare prin care sufletul universal se va strecura încet în conștiința privilegiată adormită”⁶¹. De aceea, formele trebuie distruse fără milă, pînă ce se obține, cu ochii „din dosul ochilor, din spatele capului”, o viziune și o „stare de inocență care să fie puritatea vidului”⁶². Dar Gilbert-Lecomte a ajuns repede să constate că nimic nu-l mai poate vindeca pe om „de amintirea acelei lumini absolute care l-ar ucide pe un orb viu” și care lasă în capul omenesc „o ulceratie nemuritoare”. De atunci înainte, mai spune el: „În loc de ceea ce a fost el însuși, conștiința lui, autonomia persoanei sale de om – se învîrte o prăpastie neagră. Ochii lui dați peste cap văd întinzîndu-i-se între tîmplele încordate o uriașă stepă goală, barată la orizont de banchiza vechilor sale simțuri albite”⁶³. Așadar lumina fulgerului nu a fecundat, ci a ars stepele prenatale, iar albeața lor rămîne albeața vidului, a spaimei și a morții, și nu albeața unei *albedo* născînde: „În increatul Principiu, Spiritul dormitează prenatal, legănat între ființă și ne-ființă printre limburile nesfîrșitelor posibile”⁶⁴. Dar sînt toate acestea numai literatură sau patologie?

Concluzia lui Gilbert-Lecomte relativă la *infinitezarea posibilelor în sinul limburilor*, pusă în paralel cu concluzia lui Daumal, a lui Artaud trecînd peste forme „ca să cîștige Viața”, a lui Michaux supus talazurilor „infinitalui turbulent” sau a lui Milosz îndurînd „încercarea multiplicării marilor fulgerături, a sistemelor pustii”⁶⁵, ne lasă să credem că aici există un fel de „lege” ce guvernează raporturile dintre vizibil și invizibil, independentă de motivele pentru care unii sau ceilalți au putut rămîne prizonieri ai spațiului intermediar, ca și cum orice „materie” pusă în Operă printr-o reîntoarcere către „punctul” fix în jurul căruia ar putea crește Opera, dar lipsită de locul/creuzetul unde aceasta să se poată pîrgui „fîresc”, ar fi iremediabil condamnată de a face ca puterea de „multiplicare” filosofală proprie acestei operații să se întoarcă asupra operatorului sub formă de proliferare canceroasă a unui infinit devorator, de monstruoasă excrescență

60. *Ibid.*, p. 189.

61. *Ibid.*, p. 189.

62. *Ibid.*, pp. 38, 175.

63. *Ibid.*, pp. 36, 38.

64. *Ibid.*, p. 73.

65. „La confession de Lémuel”, *Poésies*, II, p. 147.

a unui Timp pe care operatorul se străduise să-l stăpînească și să-l anuleze. Să fie aceasta oare consecința normală a oricărei violări a principiului „rațiunii suficiente”? (Inversarea semnelor între distrugere și creație neascultînd, cu siguranță, de această logică, generatoare a unui „cordon ombilical” care, spune Gilbert-Lecomte, „îl leagă pe occidental de maica sa, putreziciunea”⁶⁶.)

Reptila și-a devorat neobosită membrele anterioare care continuau să crească la loc în marele elan de viață al erelor primitive, dar instinctul nu a înșelat-o. Fiindcă, dintr-o dată, în fundul rănilor deschise pe cioturile sale mîncate, celulele care se nasc și-au schimbat sensul efortului. În loc de labelle anterioare scurte și sucite cresc curînd două aripi uriașe, cucerind aerul. Dar ce dorință profundă și necunoscută de a zbura, ce curaj de a se mutila, ce absurditate (fiindcă unde e raportul, ar spune inteligentul, dintre dorința de a zbura și faptul de a-ți înfuleca labelle) i-au îngăduit Tatălui-păsărilor să-și ia atît de magnific zborul⁶⁷!

Dacă se dovedește într-adevăr că n-ar exista nici o soluție rațională pentru dorința de mutație înscrisă în orice viață, care însă face apel la o energie de supraviețuire ce procedează totdeauna prin „variații bruște” pe un fond de perseverență continuitate (în multe rînduri deja numită *a Opera*), aceasta nu înseamnă oare că o dereglare patologică a raportului finit/infinat demonstrează indirect: ori primejdioasa zădărniciie a încercărilor de transmutație atestate totuși de mărturii pe cît de diverse, pe atît de convergente în decursul veacurilor, ori caracterul „științific” al unei practici de altfel „poetice”, necesitînd respectarea faimoaselor „legi naturale” pe care Mallarmé deja le înfrînsese? Legile acestea nu țin de imaginar, fiindcă și cei care au încercat să Opereze fără să li se supună au avut de îndurat toate sechelele unei renașteri avortate. Astfel, Gilbert-Lecomte a fost conștient că nu există transformare fără „o credință, o intuiție, un instinct antic pe care trebuie să știi să-l regăsești în tine însuși”, cu alte cuvinte fără un „sens al naturii” care să aducă laolaltă izvoarele vii ale instinctului cu cele mai înalte aspirații spirituale, legate între ele prin acea circularitate de ordin filosofal pe care și Artaud a căutat-o neîncetat. Dar cînd Gilbert-Lecomte spune că vede că „în punctul mort al spațiului, rămăsese un plaur hrănitor, vîrgat cu verde, care purta oul în care intraseră în sfîrșit toate lumile”⁶⁸, nu putea să mai urmeze nici o „minune”, propriul său „Pămînt” fiind prea răvășit. Așa cum a constatat Breton, luciditatea este adesea „marea inamică a revelației”⁶⁹, cel puțin luciditatea *neoperativă*.

66. *Ibid.*, p. 53.

67. *Ibid.*, p. 140.

68. *Ibid.*, p. 142.

69. *Essais et témoignages*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1950, p. 39.

Dar o trăire atît de sumbră însoțită de un asemenea talent expresiv îl fac pe Gilbert-Lecomte să regăsească uneori accentele lui Blake sau Baudelaire, pentru a evoca marea crăpătură care „străbate și taie, de la fronton la temelie, toate monumentele civilizației”⁷⁰; iar cînd ne arată „acea zidire făloasă, ridicată în inima deșerturilor mlaștinilor pestilențiale”⁷¹, nu vizează el oare însăși împărăția faustică, iluzoriu cucerită pe seama unor mlaștini niciodată cu adevărat secate, nu o somează el oare să explice pentru ce Știința și Rațiunea au sterilizat pretutindeni viața magică, mitică, vizionară? Este sigur că asemenea critici ne apar acum ca făcînd parte din „spiritul timpului” – al timpului răsculat, în orice caz –, la fel ca și dualismul implicit prezent în orice formulare critică, inclusiv în formularea dualismului..., dar vom reține în ele mai ales denunțarea unui „viciu de formă”: viciul *oricărei forme*, a cărei legitimitate n-ar proveni de la viață și ar alcătui unul sau altul dintre acei „coloși cu cap de cretin” pe care i-am văzut într-adevăr năpădînd puțin cîte puțin Europa, apăsînd asupra ființelor „pecetea lor de plumb clocotit” cu atît mai încăpățînat, cu cît nu-și datorează supraviețuirea lor de Golem decît cercului vicios în care întrețin spiritele⁷². Dacă concluzia lui Gilbert-Lecomte e tăioasă fără a fi cu adevărat originală: „Rațiunea Occidentului nu e decît un moment dialectic. A sosit momentul să o depășim”⁷³, ipotezele pentru depășire fac să se juxtapună mai multe modele, al căror punct comun este faptul că se subordonează unei scheme în același timp ternară și unitară; în această schemă, Hegel se învecinează cu „sinteza” ocultă a secolului trecut sub forma unui „monism dialectic”; metafizica guénoniană este invitată să se împace cu o filosofie a „participării”, inspirată de „magiile” primitive în vogă pe atunci, ca și de hermetism, socotit capabil să restaureze „lanțul magnetic care asigură circulația singelui astrelor în noi”⁷⁴. Străvechiul *Uroboros* ia chipul unui model din care ar trebui să se inspire orice sinteză dintre Rațiune și Magie, dintre Orient și Occident. Rămîne prin urmare echivocă această îndreptare a Occidentului către un fel de *stare a treia ezoterică*, în care omul, în căutarea unui „al treilea ochi” ieșit din conjuncția Soare – Lună, e chemat să trăiască o „a treia naștere”: „Prostia celor care explică prin sus, pe care josul îi scandalizează, prin jos, pe care susul îi scandalizează. Forța mistică e în amîndouă. Anteu de carne”⁷⁵.

70. R.G.L., *op.cit.*, p. 187.

71. *Ibid.*, p. 186. Cf., pe această temă, C. Suarès, *Critique de la Raison Impure et les paralipomènes de La Comédie Psychologique* (dialog cu J. Bousquet și R. Daumal), Paris, J. Corti, 1932, apoi Bruxelles/Paris, Stock, 1955.

72. Despre Golem și alchimie, G.G. Scholem, *La Kabbale*, Paris, Payot, 1975, pp. 179 sq.

73. *Ibid.*, p. 81.

74. *Ibid.*, p. 136.

75. *Ibid.*, p. 176.

Dar cum să orientăm această bipolaritate fără să prefacem zona intermediară într-o zonă de nesfîrșită amînare sau fără să cădem într-un nou mono-ideism? Cum să ne îmborsăm puterea atingînd Pămîntul, asemenea lui Anteu, fără să ne pierdem în el și fără să ne cheltuim de îndată energia recîștigată, în lucrări prometeice care distrug orice „Pămînt”? Făcînd niște permutări, mai mult ludice decît operative, dintre jos și sus sau dintre diferite părți ale corpului, asemenea lui Bellmer, Gilbert-Lecomte se declară polarizat mai ales de „piscul suprem de jos” sau de „căușul și inversul vidului”, pol nocturn și lunar al crestei solare care este orice Munte Analog, desigur, dar mai ales vîrf extrem al unui soi de matrice cristalină spre care ar fi irezistibil atrasă orice apă pe cale de a deveni *materia prima* a corpurilor în căutare de transmutație:

Arhitectul trupului a zidit pe oase.

Alchimistul trupului a zidit pe ape⁷⁶.

Acest demers poetic care, prin importanța acordată lui *punctum stans*, este o alchimie a timpului, este deci în aceeași măsură și o căutare a locului și a formulei (Rimbaud) prin care timpul să fie făcut la rîndul său să devină „loc”⁷⁷, dar, ca și Daumal, nici Gilbert-Lecomte nu și-a îndreptat către Artă speranța dezamăgită de o transmutație vitală avortată: „Operele nu sînt decît repere pe cărarea care arde”⁷⁸. Or, dacă un asemenea refuz pare comun tuturor celor care, la aceeași epocă, au înțeles să preschimbe creația într-o cale de transformare, Gilbert-Lecomte a avut mai mult decît oricine intuiția unei anume perversități latente în orice „sublimare”: „Dorințele refulate zămislesc oare totdeauna ciurma? Nu, în sensul că ele produc opere admirabile, dar în afara omului: pe dinăuntru nu fac altceva decît să-l putrezească. De unde și falimentul civilizației, care constă numai în produse exterioare spiritului”⁷⁹. Faptul că operele produse rămîn „exterioare” omului nu are sens, firește, decît dacă admitem că omul poate aspira la o transmutație mai veridică: la o „sănătate” al cărei substitut ar fi sublimarea, recuperabilă cultural printr-o raționalitate întărită în temeuriile ei și satisfăcută de a vedea societatea la adăpost de dezordine nevrotice. De altfel nu e oare aici punctul de ruptură dintre Freud și Jung cu privire la natura „răului din civilizație”? Văzînd, ca și Jung, în libido o „energetică psihică”, Gilbert-Lecomte pune accentul asupra caracterului ei „dialectic” și mai ales asupra necesității de a menține deschiderea inconștientului asupra „Maicii

76. *Ibid.*, p. 171.

77. *Ibid.*, p. 142: „Un prezicător îmbrăcat în straie de in, trăind cu grăunțe, hălăduind neobosit, caută locul”.

78. *Ibid.*, p. 139.

79. *Ibid.*, p. 103.

eterne la care merg să se hrănească cu universal rădăcinile subterane ale ființei”⁸⁰. Sublimarea ar fi deci un *transfer periferic* care asează un strat superficial al psihicului, normalizat printr-o mai bună reglare a afectelor și prin autosatisfacția de a se ști creator de opere, dar care nu antrenează „materia” într-un proces de decantare ce implică o circulație permanentă, fiind orientată între rădăcini și niște aspirații spirituale căutînd să se concretizeze, desigur, în opere, dar mai ales în „trupul” din care Artaud a făcut Graalul căutării sale, antidotul vampirizărilor comise de orice „spirit” neangajat în acest tip de mutație. De aceea, acolo unde în mod obișnuit cultura se consideră întărită și sporită prin producția de „capodopere”, Gilbert-Lecomte și Artaud simt că operează o monstruoasă lucrare de săpare pe dedesubt, care depositează vitalitatea către „cețurile limitei exterioare”⁸¹, vast procedeu de descentrare care agravează în fiecare om „crăpătura”, „pierderea sufletului” fiind iluzoriu compensată de o producție și/sau de un consum de forme sublimite asumînd în mod *metaforic* dorințele de mutație rămase neîmplinite:

Artiștii operează cu poftă.

Ca niște cunoscători judecă esteții.

Iar oamenii crapă mușcîndu-și pumnii în toate nopțile lumii⁸².

Problema raporturilor invers proporționale dintre diferitele procedee de „capitalizare” a energiei creatoare – denunțată cu vehemență de Artaud⁸³ – și o devitalizare mascată de proliferarea formelor sublimite de cultură este o problemă vastă, care aici este abia întrezărită. Este și o chestiune de etică, de vreme ce are legătură cu sensul *economiei sacrificiului* prin care indivizii, renunțînd la profiturile imediate, contribuie la producția de „uzufructe” a căror natură (fantomatică? filosofală?) poate numai ea să arate dacă pierderile au fost consimțite doar pentru a face să prospere cercul vicios și devastator al vampirismului sau pentru „a face Operă”, adică pentru a „spori” în jur vitalitatea și spiritualitatea pe care vrea să le lege orice lucrare de transmutație. Trebuia desigur să te aventurezi, așa cum au făcut-o membrii *Marelui Joc* și Artaud, în aceste limburi în care se joacă din nou drama tuturor creațiilor, ca să aduci – pentru cei care acceptă la rîndul lor să se lase răscoliți – ecourile unei asemenea *revulsii*.

80. „La Psychanalyse et le Grand Jeu”, *op.cit.*, p. 95 sq.

81. R.G.L., *op.cit.*, p. 90.

82. *Ibid.*, p. 54.

83. OC, vol. 8, *Messages révolutionnaires*, mai ales pp. 240-241.

6

Marea întunecare a lumii

Din otrăvurile tale ai extras un balsam¹.

Înainte ca ființa să se poată arăta în adevărul ei inițial, trebuie ca ființa ca voință să fie zdrobită, ca lumea să fie răsturnată, pămîntul lăsat pradă devastării, iar omul constrins numai și numai la muncă. Abia după acest declin se face simțită, într-un timp îndelungat, durata abruptă a începutului².

Dacă orice voință de expansiune faustică maschează și întreține o logică vampirică de autodevorare și de secătuire fără milă a „pămînturilor”, compensată sau sublimată artificial prin construcțiile teoretice sau artistice pe care Occidentul și-a bazat raportul cu „înnobilarea”; și dacă nihilismul e într-adevăr, așa cum a crezut Heidegger, pe urmele lui Nietzsche, „oculta lege fundamentală a istoriei Occidentului”³, atunci iluminarea oblică a acestei istorii de către o tradiție ezoterică așa cum este alchimia ne permite să considerăm că încercările de transmutare efectuate de toți acei creatori rămași în cea mai mare parte prizonieri ai limburilor constituie totuși un fel de antidot la ravagiile prilejuite de fausticul „om teoretic” occidental: „Înțeleg prin spirit științific, spunea Nietzsche, credința, adusă la lumină mai întîi în persoana lui Socrate, în penetrabilitatea naturii și în virtutea de panaceu a științei”⁴. Dar, în acest sens, vasta acțiune de „transmutare”

1. Extrasele din *Ainsi parlait Zarathoustra* [Așa grăit-a Zarathustra] sînt citate în traducerea veche, dar inteligibilă, a lui G. Bianquis, Paris, Aubier-Montaigne, 1954, p. 99.

2. M. Heidegger, *Essais et conférences*, p. 83.

3. Nietzsche, II, trad. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, p. 53.

4. OC, vol. 1*, *La Naissance de la tragédie*, p. 117. Faust este „omul de cultură specific modern” (*op.cit.*, p. 122), care reprezintă pentru Nietzsche „o degenerescență a omului cunoașterii, un bolnav, nimic mai mult” (OC, vol. 12, *Fragments posthumes*, p. 36).

a culturii și a valorilor întreprinsă de el în numele filosofiei viitorului își găsește locul printre alte asemenea inițiative, filosofale, iar „istoria întunecării moderne”⁵ poate lua chip de Noapte a lumii (*nigredo*), învâluind îndeosebi un Occident care, nemaiputînd exersa puterea metamorfozei și a transfigurării proprii spiritului dionisiac mitic și tragic, intră astfel, fără a-și da seama cu adevărat, în „vîrsta sa tragică”: vîrsta unei „formidabile logici a spaimelor, (...) a unei întunecări, a unei eclipse de soare cum nu s-a mai pomenit pe lume”⁶. Or, în măsura în care întunecarea a fost explicit asociată de Nietzsche cu o străveche autotortură care s-a văzut că roade ca o lepră vitalitatea regelui imaginar al Occidentului, avem oare voie să credem că mult așteptata mare vindecare a spiritului va fi ea însăși rodul unei „alchimii”, de astă dată desăvîrșite?

Noțiunea de „transmutație” este foarte complexă la Nietzsche, de îndată ce nu ne mai bizuim, pentru a-i cîntări conținutul, pe traducerea mult timp echivocă a cuvîntului *Umwertung*⁷ și de îndată ce acordăm atenție atît tribulației globale, cît și diferitelor faze și stanțe ale unui „nomadism spiritual” cu o ubicuitate mercurială prin multe din trăsăturile ei; pseudo-obiectivitatea – „darul de a găsi pretutindeni o pășune pentru ochi” – acestui „nomadism” ar fi rămas faustică, dacă o răbdare și mai obscură n-ar fi făcut totodată din el arta de a deveni tu însuși „un pămînt arabil pentru lucruri”⁸. Fiindcă omul care, la sfîrșitul drumului (*Ecce Homo*), se va mîndri că nu s-a arătat niciodată nedemn de hazard și că și-a transmutat fatalitatea de „decadent” în destin de mare „începător” este același cu creatorul care proclama cu puțin mai înainte: „Față de orice realizare esențială, nu avem altă atitudine posibilă decît cea a mărimii, și ar trebui să risipim în vînt pretențioasele expresii «a vrea» și «a crea»”⁹. Dacă, așa cum spune P. Sloterdijk, „din autovindecarea marilor răni se nasc niște critici care sînt în fiecare epocă puncte de raliere la experiența de sine însuși”¹⁰, toată „alchimia” nietzscheană nu constă oare în primul rînd în întreprinderea de autovindecare oferită în oglindă Occidentului, invitat să-și transmute, la rîndul său, declinul în declinare autumnală, care să fie artă „filosofală” de rafinare și înnobilare,

5. OC, vol. 12, *Fragments posthumes*, p. 108.

6. OC, vol. 5, *Le Gai Savoir*, § 343, p. 237.

7. Privitor la titlul *Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwertung aller Werte*, J. Hervier precizează: „Traducerea cea mai potrivită ar fi «revoluția tuturor valorilor», dacă n-ar fi conotațiile termenului «revoluție» care riscă să atragă contrasensuri” (OC, vol. 12, p. 115). Nietzsche vorbește despre „oamenii întoarcerii”, „oamenii răsturnării” (*op.cit.*, pp. 125, 165).

8. OC, vol. 5, *Fragments posthumes*, pp. 549, 322.

9. OC, vol. 4, *Aurore*, § 552, p. 282.

10. *Critique de la raison cynique*, Paris, Ch. Bourgois, 1987, p. 19.

și nu practică idealistă de înfrumusețare? Există în această privință fidelitate mai mare față de *spiritul alchimic* decît de a-ți fi luat asupra ta „strigătele, semnele, enigmele cumplite, toate lucrurile cu care nu poate să mai isprăvească digestia omenirii”¹¹?

Chiar înainte de a căuta să aflăm dacă inversarea valorilor predicată de Nietzsche are ceva de-a face cu o transmutație sau contravine, în spirit și în act, realizării ei, luarea în seamă și pe seamă a nihilismului *ca atare* nu constituie oare deja în sine gestul inaugural susceptibil de a face din „declinul esențial al suprasensibilului”¹² prilejul pentru o *întorsătură* de ordin filosofal? Fiindcă există mai multe feluri de a încerca și de a transcrie acea „devalorizare a valorilor supreme” prin care Nietzsche definește nihilismul¹³ și care afectează prin consecințe sfera totală a fiindului care pînă atunci își subordona propria sa „valoare” suveranității suprasensibilului. A insista, așa cum face Heidegger, asupra „dispariției greutății tuturor lucrurilor” sau asupra „lipsei oricărei greutăți”¹⁴ are meritul de a sugera existența unei stări de a-greutate în care e-vacuarea o ia înaintea de-valorizării, dacă totuși spiritul nu mai găsește aici pretext pentru vreo nouă înfrumusețare idealistă și dacă a-greutatea aceasta nu e imediat retrădusă în limbajul metafizicii în termeni de plutire sau de dezastru existențial, ci trimite mai degrabă la o suspendare a puterii de a conferi valoare și semnificație, care să fie în același timp și confruntare cu *principiul de realitate* al descompunerii pe cale de a se înfăptui: „Încă nu auzim nimic din zgomotul groparilor care l-au înmormîntat pe Dumnezeu? Nu simțim încă nimic din putrefacția divină? – Și zeii putrezesc!”¹⁵. Dar acolo unde un nihilism pasiv este înclinat să nu simtă decît dezgust sau bucurie morbidă și răzbunătoare în fața idealurilor decăzute, un nihilism activ și pe deasupra recunoscut ca avînd întindere filosofală poate, dimpotrivă, să vrea să deslușească în această manifestare de irecuzabilă „decadență” intrarea în scenă a unei „corporeități” – inutilă sau indecentă pe orice scenă idealistă –, din care o mutație a artei de a evalua l-ar putea învăța să-și facă *materia prima*. Deloc întîmplătoare sau neglijabilă, prezența cadavrului – al funambulului din *Zarathustra* sau al lui Dumnezeu – salvează în felul său nihilismul de la a nu fi decît o nouă *vedere a spiritului*. Nihilismul ucide, și n-a încetat să ucidă.

11. OC, vol. 5, p. 467.

12. M. Heidegger, „Le mot de Nietzsche «Dieu est mort»”, *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 267.

13. OC, vol. 13, p. 28.

14. Nietzsche, I, p. 327.

15. OC, vol. 5, § 125, p. 150.

Fiindcă el, cel instituit prin veacuri ca „mișcare fundamentală a istoriei Occidentului”¹⁶, este de fapt cel care s-a autodistrus în acest Dumnezeu – valoare supremă astăzi căzută. Logica acestei mișcări n-ar fi cerut oare ca defunctul să fi fost un Amfortas putrezit, și nu cadavrul alături de care omul trebuie încă să cerceteze răspunderea sa ca ucigaș? Nietzsche dă aici – poate pentru a se deosebi mai bine de Wagner – un răspuns *eroic* la o schemă care, în esența ei, cere reprezentarea unei degenerescențe în formă de autotortură vampirică. Poate chiar ar trebui să vedem în acest hiat dintre gândire și imaginar dovada indirectă că într-adevăr Nietzsche nu putea „conduce nihilismul la împlinirea sa totală”¹⁷. Dar nu e mai puțin adevărat că această confruntare a omului cu cadavrul lui Dumnezeu constituie primul act al puterii de a îndura deznădejdea *ca deznădejde*, în care Heidegger va recunoaște încercarea majoră rezervată unui timp marcat de „lipsa lui Dumnezeu”¹⁸. Ar trebui să ne întrebăm de altfel dacă, trăindu-și pentru a doua oară „pătımirea” pe scena occidentală, dar în termeni care de astă dată fac trupul său impropriu pentru orice nou procedeu de simbolizare de tipul „acesta este trupul meu, acesta e singele meu”, zeul care astfel moare nu este pe cale, asemenea lui Dionysos, să-și înscrie și mai durabil urma chiar în sinul Pământului, dincoace de registrul semantic în care interpelează de obicei divinul.

Or, tocmai fiindcă nu reprezintă o nouă – seducătoare sau dezesperantă – viziune teoretică, ci *simptomul corporeificat* al unei maladii străvechi care afectează de la rădăcină exercițiul idealist al filosofiei, nihilismul va cere ca orice filosofie hotărâtă să asume realitatea lui de neocolit – cea de a exprima „logica internă a istoriei occidentale”¹⁹ – să se impună mai întâi ca „medicină”, ca terapie, chiar dacă ar trebui să suporte astfel riscurile unei reducții sau deviații neopozitiviste. Dar dacă actuala devalorizare nu e de fapt altceva decât căderea unei vechi idealizări, care în aparență oferea o răsplată, dar în fond era extenuantă pentru cultură, prin ce anume privirea filosofică ce însoțește simptomul înapoi la origine și apoi face din această genealogie condiția pentru un catharsis eliberator, prin ce anume așadar se deosebește ea de programul oricărei explorări științifice? Prin ce anume, dacă nu prin aceea că însuși procedeu prin care se explorează în acești termeni maladia este în același timp recunoscut de cel care-l utilizează ca participând și la logica și la starea de spirit care au suscitât și întreținut autotortura care-și află în nihilism

16. M. Heidegger, *Chemins...*, p. 263.

17. „Dépassement de la métaphysique”, *Essais et conférences*, p. 105.

18. „Pourquoi des poètes?”, *Chemins...*, p. 322.

19. M. Heidegger, *Chemins...*, p. 269.

paroxismul său simptomatic: obligația Vieții de a trebui să îndure injoncțiunile limitative și normative ale teoriei. Faptul că Nietzsche a pendulat de-a lungul întregii sale vieți filosofice între transfigurarea dionisiacă, un pozitivism decapant și eroic, un funambulism patetic și o artă pînă la urmă destul de goetheană de „poli-gîndire” transvaluantă pare mai puțin oscilație între niște „medicină” care, din diferite motive, pot fi toate recunoscute drept „alchimie”, cît *reînnoirea vitală a atitudinilor creatoare* care, dejucînd imediat capcana mortală a unei adevări presupuse vindecătoare dintre simptome și teorie, face din desprinderea însăși – adică din trecerea posibilă între speculație și creație – cea dintîi dintre „alchimii”, cea mai salutară dintre „terapii”. În acest sens, și neținînd seama deocamdată de echivocul inversare/transmutare, *Nașterea tragediei* a fost într-adevăr, chiar după spusele lui Nietzsche, „prima sa răsturnare a tuturor valorilor”: „Prin aceasta, mă plasez din nou pe terenul unde s-a dezvoltat voința mea – și puterea mea –, eu, ultimul discipol al filosofului Dionysos, eu, care i-am învățat (pe oameni) veșnica reîntoarcere...”²⁰. Încît ceea ce a fost astfel denunțat prima oară și repetat neobosit de fiecare dată cînd se iveau simptomele de decadentă, „alchimia” răufăcătoare, care, în officinele platoniciene și iudeo-cres-tine, a preschimbât „virtuțile” naturale și sensul tragic al vieții în valori morale și certitudini teoretice, va rămîne într-adevăr prototipul oricărei demistificări, dar fără ca aceasta să însemne un asemenea procedeu își găsește neapărat legitimarea ca nou instrument de cunoaștere sau este asimilabil *ca atare* cu o „alchimie”, folosirea termenului însuși rămînînd în general asociată cu malversația inițială.

Falsificările virtuții

Într-adevăr, ori de cîte ori Nietzsche vrea să stigmatizeze și să respingă falsele valori ridicate la rang de ideal de către morala sclavilor, valorile petrificate și sterile, este evocată alchimia. Să precizăm: alchimia ca știință arhaică și vremelnică, despre care se presupune că a jucat față de cunoaștere același rol de frînă ca și valorile morale pe firul istoriei nihilismului occidental: „Neg așadar morala, așa cum neg și alchimia: adică îi neg postulatele, dar *nu* și faptul că ar fi existat alchimiști care credeau în aceste postulate și acționau în funcție de ele”²¹. Sau: „Noi credem că morala, în sensul tradițional, morala

20. OC, vol. 8, trad. Hémerly, Paris, Gallimard, 1974, *Le Crépuscule des idoles*, p. 152.

21. OC, vol. 4, § 103, p. 83.

intențiilor, a fost o prejudecată, o judecată grăbită și poate provizorie, ceva de același ordin cu astrologia sau alchimia, dar care, oricum, trebuie să fie depășit²². Intimitatea raportului alchimie/morală apare în altă parte în reversibilitatea denunțării: „Altădată se credea că totul în Alchimie poate fi explicat prin concepte *morale* (afinitate, amicitie, impulsione etc.)”²³ și în adoptarea de către Nietzsche a formulei lui Schopenhauer despre „adevăratul fundament al eticii care este căutat de mii de ani precum Piatra filosofală”²⁴. Cu alte cuvinte, utilizarea explicită a cuvântului însuși este de fapt asociată de Nietzsche cu contra-„alchimia” care a prezidat decadența Occidentului metafizician, platonician și iudeo-creștin, capabil să producă doar contra-adevăruri și poleituri:

După cum ați pornit, toate lucrurile acestea bune vor sfârși prin a-și câștiga popularitatea și publicitatea străzii; dar din acest moment, tot ce este de aur se va toci, ba mai mult: tot aurul pe care-l conțin se va prefăce în plumb. Într-adevăr, ați devenit maeștri în contra-alchimie, în deprecierea a ceea ce este mai prețios²⁵.

În această străveche și perversă „transmutație”, Nietzsche vede „un act de curată răzbunare spirituală”²⁶, operat de „cea mai profundă și mai sublimă ură, creatoare de idealuri, transformatoare de valori”²⁷. Jucând rolul de „întunecată oficină”, ura aceasta i-a inspirat într-adevăr pe vrăjitori/moraliști să fabrice „albeața, laptele inocenței, cu orice fel de negru”²⁸. Dar trebuie oare să învățăm să ne ferim de orice fel de *albedo* (Operă la alb) sau numai de cea preparată pornind de la o negreală (ură, resentiment) care, neavînd de la început vocație și funcție de *nigredo*, condamnă prin aceasta și albeața să nu fie nici ea altceva decît o sublimare alchimică simulată²⁹? Ce anume îl șochează de fapt cel mai tare pe Nietzsche: albeața idealizantă ca

22. OC, vol. 7, Paris, Gallimard, 1971, *Par-delà bien et mal* (trad. Heim), § 32, p. 52.

23. OC, vol. 5, *Fragments posthumes*, pp. 313-314.

24. OC, vol. 7, *ibid.*, § 186, p. 99.

25. OC, vol. 5, § 292, p. 199; vol. 14, *Fragments posthumes*, trad. Hémery, Paris, Gallimard, 1977, p. 144: „Ei știu asta, *mediocritas* este și *aurea* – ba chiar e singura care dispune de aur și argint (și de tot ce strălucește...)”.

26. OC, vol. 7, *La Généalogie de la morale*, § 7, p. 23 (trad. Hildebrand și Gratiën).

27. *Ibid.*, § 8, p. 232.

28. *Ibid.*, § 14, p. 244.

29. Astfel, despre sublimarea freudiană, Jung scrie: „Ca să atenueze această stare jalnică a conștiinței, Freud a inventat noțiunea de sublimare. Ideea de sublimare nu e decît un truc de alchimist, menit a prefăce vulgaritatea în noblețe, inutilul în util și inutilizabilul în utilizabil” (*Problèmes de l'âme moderne*, p. 40).

atare sau faptul că idealizarea n-a fost făcută pornind de la un alt tip de negreală, și nu de la resentiment, care e o „materie” cu totul improprie pentru transmutație? Nuanța este importantă, ba chiar schimbă complet raportarea nietzscheană la transmutație. Într-adevăr, în primul caz este respinsă alchimia în sine, ca fiind incapabilă de a proceda la alte operații decît cele frauduloase; în al doilea caz rămîne neștirbită, cu toată suspiciunea inițială, *dimensiunea filosofală* a unei transformări a cărei reușită depinde – așa cum de altfel insistau și alchimiștii – de alegerea potrivită, apoi de prepararea „materiei”. Din punctul acesta de vedere, *nigrum nigrius nigro* al nihilismului, fiind într-adevăr produsul impur al resentimentului, ar trebui să rămînă „materie” netransformabilă. Și totuși, negreala este și singura „materie” de transformat în aceste timpuri, fiindcă e însăși „materia” timpului Occidentului. Aceasta e aporia filosofală de care se va poticni cel dintîi Nietzsche, răspunzîndu-i cînd prin veșnica și aproape obsesiva repetare a gestului denunțător ce reduce „transmutația” zisă a valorilor la o *negare a negației*, cînd printr-o schimbare de scenă și de plan în folosul actului presupus transvalorizator de creație, dar despre „albeața” căruia ne întrebăm dacă e produsul chintesentializat al negrelii timpului sau, așa cum bănuiește Heidegger, o ultimă manifestare a spiritului răzbunător, „spiritualizat în cel mai înalt grad”³⁰. La fel îl vedem pe Nietzsche insistînd în multe rînduri asupra faptului că „orice mare creștere are nevoie de bălegar și de îngrășămintă”, care sînt fabricate și cărate de „drojdia existenței”³¹. Dar fiindcă orice îngrășămintă fertilizant nu e neapărat *materia prima*, Nietzsche amintește și de rolul prin tradiție euristic jucat de o căutare a imposibilului plasată explicit sub semnul cuceritorului Prometeu:

Credeți că științele s-ar fi putut dezvolta și crește vreodată dacă nu ar fi avut în avangardă magicienii, alchimiștii, astrologii și vrăjitoarele, ale căror promisiuni și miraje trebuiau mai întîi să trezească setea, foamea, plăcuta presimțire a unor puteri ascunse și interzise. Nu vedeți că a trebuit să se promită infinit mai mult decît se putea vreodată îndeplini, pentru ca în domeniul cunoașterii să se realizeze totuși ceva?³²

Faptul că alchimiștii nu sînt condamnați aici – așa cum i-a condamnat Descartes – pentru că pretind a ști mai mult decît știu într-adevăr îndeamnă totuși la reflecție într-o cu totul altă perspectivă decît cea deschisă de denunțarea alianței secrete alchimie/morală,

30. *Essais et conférences*, p. 141.

31. OC, vol. 13, p. 218; vol. 5, p. 467.

32. OC, vol. 5, § 300, p. 204.

recunoașterea unui soi de chemare de aer binefăcător, creată de denivelarea cunoștințelor îmboldite de atracția pentru lucrurile ciudate și interzise avînd prea puțin de a face cu inversarea, eventual transmutantă, a unei perversiuni inițiale. De la prima abia dacă mai putem aștepta un spor de cunoaștere; de la cea de-a doua putem aștepta ca o „transmutare” creatoare să se substituie procedeele de cunoaștere. Oricum ar fi, rămîne totuși neștirbită dificultatea de două ori legată de noțiunea de inversare: pe de o parte, față de logica transmutației, pe de altă parte, față de exigențele oculte, dar insistente ale nihilismului însuși, despre care Heidegger va spune că Nietzsche nu a izbutit să-l gîndească în esența lui, deoarece, ca „simplu contra-curent”, filosofia lui „continuă totuși, ca orice «anti-», să rămînă legată cu necesitate de esența lucrului căruia i se opune”³³. Recunoscută drept „însemnată poziție finală a metafizicii occidentale”³⁴, gîndirea lui Nietzsche nu ar fi procedat totuși decît la o *reevaluare prin inversarea inversării*, rămînînd prin aceasta gîndită în și prin valori, lucru în care Heidegger vede „asasinatul radical”³⁵ adică interdicția implicit făcută Ființei de a putea deveni vreodată întru adevărul său. Într-adevăr, numeroase sînt, mai ales în epoca *Genealogiei moralei*, formulele care spun că filosoful viitorului va trebui să „treacă la înscăunarea valorilor opuse, ca să reevalueze și să răstoarne «valorile eterne»”³⁶. Dar dacă resentimentul iudeo-creștin a făcut din Occident athanorul în care aurul voinței de putere a fost în mod deliberat prefăcut în plumb, putem oare în schimb să considerăm drept transmutație o inversare care riscă să atragă după sine exercițiul indefinit al „voinței de voință”? Faptul că nu ne mai putem încapățîna să vedem în inversarea valorilor și numai în ea echivalentul unei transmutații este confirmat și de lectura heideggeriană, și de abordarea filosofală, amîndouă întîlnindu-se de altfel atunci cînd formulează o exigență de depășire – alta decît sintetică – a mișcării de valorizare/devalorizare. Dar este oare cu adevărat sigur că Nietzsche s-ar fi oprit aici și că esențialul materialului ce ar fi trebuit să constituie *Voința de Putere* n-ar fi o mișcare de *transvaluare* care își propune să trateze și să transmute – în alți termeni decît cei ai unei inversări reevaluante – „materia la Negru” a timpului său? Acuitatea privirii sale ne lasă să credem că Heidegger și-ar fi atribuit, în această chestiune majoră – într-un mod prea exclusiv – rolul de *călăuză* la trecerea dintre Noaptea lumii și niște Zori încă foarte nesiguri în Occident.

33. *Chemins...*, p. 262.34. *Nietzsche*, II, p. 10.35. *Chemins...*, p. 317.36. *OC*, vol. 7, *Par-delà bien et mal*, § 203, p. 116.

Dar există o altă întrebare, pe care i-o pun în mod indirect cei doi gînditori practicii filosofale și care privește propria ei aptitudine de a rupe cu orice mod de valorizare, chiar atunci cînd lucrează la elaborarea unui „corp” (Piatră, Aur) ce ar putea emite pretenții în plan cosmologic, asemenea lui Dumnezeu, la rangul de valoare supremă. Pare dificil, într-adevăr, să nu crezi că, dacă problema „valorilor” a devenit piatra de încercare a unei nevoi moderne de metamorfoză la care se asociază atît de spontan vechea noțiune de transmutație, aceasta nu se datorează în parte faptului că s-ar fi presimțit în transmutație o anume dispoziție de a așeza raportarea la valorizare în termeni diferiți de cei ai metafizicii: corpurile „transmutate” și recunoscute prin aceasta ca perfecte nemaiîntînd de ordinul sensului, nici al nonsensului, al falsului sau adevăratului, ci manifestînd mai întîi și mai cu seamă o *ținută* și un *conținut* incorruptibil. Or, dacă admitem de asemenea că orice mișcare de valorizare este inseparabilă în Occident de un expansionism infinitizant, „faustic” în esență, atunci oare nu prin prisma raportării la o anume *spațialitate* trebuie să ne deprindem a regîndi problema valorilor, orice mutație a uneia putîndu-se dovedi semnul unei transformări comparabile a modului de valorizare. În această perspectivă se impune o nouă lectură a viziunii cu care deschide Nietzsche partea finală a *Aurorei* sale asupra infinitului marin:

Și încotro vrem să mergem? Vrem oare să *trecem* marea? Încotro ne atrage dorința aceasta puternică, mai importantă pentru noi decît orice bucurie? De ce tocmai în această direcție, spre locul unde pînă acum au dispărut toți sorii omenirii? Se va povesti poate într-o bună zi, că și noi, *trăgînd către vest, am sperat să ajungem la o Indie*, dar că soarta a vrut să eșuăm în fața infinitului? Sau, fraților? Sau?³⁷

Conștient de ciudățenia acestui sfîrșit, Nietzsche a notat el însuși: „E singura carte care se termină printr-un «sau?»”³⁸. Dar mai ales, viziunea finală, ca și comentariul ulterior arată clar suprapunerea gesturilor nietzscheene, deoarece răsturnarea tuturor valorilor se învecinează în ele cu o „eliberare completă de toate valorile morale” presupusă a fi ea însăși consimțire „la tot ce fusese pînă atunci interzis, disprețuit, blestemat”³⁹. La fel, întinderea acestui „sau?” către depărtările unde trebuie să aibă din nou loc căutarea Aurului nou va pune vreun capăt – și de ce natură? – dureroasei alternative „sau... sau?” Sau nu este aici decît reformularea unui vertij al infinitului rămas

37. *OC*, vol. 4, § 575, p. 289.38. *OC*, vol. 8, *Ecce Homo*, p. 303.39. *Loc. cit.*

metafizic, care cheamă explozia reiterată a *cuantelor*⁴⁰ de putere abil strecurate în locul valorilor, fără ca din această cauză să existe în ele vreo urmă de Aur nou și filosofal? Însuși echivocul nihilismului se află aici: a căuta Aurora chiar acolo unde multă vreme au scăpat valorile ar putea întruchipa mișcarea pur și simplu contrară, probabil condamnată „a eșua în fața infinitului”, epuizată tocmai de ceea ce credea ea că epuizează. Dimpotrivă, a *însoși* în răș-timp mișcarea de scăpătate a nihilismului până la-oficina extrem-occidentală în care s-a zămislit *însăși noțiunea* de valoare – mai mult încă decât actuala realitate a devaluării – ar putea îngădui, poate, să se închidă traiectoria care ar restabili și „cursul” împiedicat de malversația inițială; nimic nu ne spune, deocamdată, dacă acest curs va fi de reevaluare, adică de transvaluare sau dacă va avea loc o ruptură mai hotărâtă cu orice sistem de cotație, singurul „curs” posibil de aici înainte fiind înscrierea într-un spațiu deschis – dar devenit în taină, tocmai prin acest gest circular – a unei *reorientări* deja comparabile cu o transmutație. Se pare, în orice caz, că în gestul lui Nietzsche de a căuta în Extremul-Occident un punct de întoarcere care să nu mai fie doar pivotul unei simple inversări a valorilor, ci *confruntare chiar cu riscurile Deschisului* ar fi perceptibilă schița unei rupturi, spațiul astfel desemnat nemaiputând rămâne nici el echivalentul infinitului faustic. Deslușind de altfel în acest „prurit al infinitului, al nelimitatului” manifestarea unei „servile curiozități de plebeu”, aservit exclusiv sensului istoric, Nietzsche n-a încetat să cultive contrariul acesteia: „înfățișarea aurită și rece pe care o au totdeauna lucrurile desăvârșite”, și să preamărească

momentele miraculoase în care o mare energie s-a oprit la granița nemăsuratului și a nesfârșitului, în care omul a gustat un prinos de bucurie subtilă, ca să-și comprime și să-și desăvârșască energiile, să rămână drept și tare pe un pământ încă mișcător⁴¹.

Anulare și transmutare

Această stăvilire bruscă a „pruritului infinitului” este fără îndoială un exercițiu de supremă stăpânire, de care depinde elaborarea oricărui „stil mare”, dar este și o lucrare filosofală prin recurbarea energiilor într-o „materie” care va împrăști această înobilare sever recerită: „Tot ce e aur nu strălucește. Propriu metalelor celor mai prețioase este un luciul discret”⁴². Astfel, e de ajuns să urmărim la

40. OC., vol. 14, p. 58.

41. OC., vol. 7, *Par-delà...*, § 224, pp. 142-143.

42. OC., vol. 3 (2), trad. Rovini, Paris, Gallimard, 1988, *Le Voyageur et son ombre*, § 340, p. 319.

Nietzsche – în special în *Zarathustra* – densificarea progresivă a aurului pentru a desluși în ea unul dintre filioanele cele mai sigure ale acestei „alchimii”. Prin faptul că este *virtute*⁴³, aurul este recunoscut într-adevăr de Nietzsche ca *valoare supremă*, dar numai fiindcă „este rar, inutil, strălucitor; el e darnic cu toți”⁴⁴. De această virtute depinde așadar valoarea lui suverană, și nu de cotația lui pe piața valorilor, ca virtute care și-ar trage din aprecierea morală gloria de a fi „valoare”. Metal supra-abundent, generos și în sensul acesta inocent, el nu poate decât să atragă simpatia tuturor celor care s-ar dori, asemenea lui, „misionari ai unei gândiri curate”⁴⁵. De altfel, însăși inima pământului și a vieții nu este oare și ea de aur? Odinioară, spune Zarathustra, „mi-am pironit privirea în ochii tăi, o Viață, și am crezut că mă scufund într-o prăpastie fără fund. Dar tu m-ai prins în undiță, agățat de cârligul tău de aur”⁴⁶. Dar dacă-i este dat acestei prăpastii întunecate să se dovedească salvatoare, nu e oare din pricină că aurului îi e propriu de a face să se împace în el extremele, asemenea tirsului pe care-l poartă Zarathustra – toiagul „al cărui mîner era un șarpe de aur încolăcindu-se în jurul soarelui”⁴⁷? Or, acest caduceu – de altfel mai mult hermesian decât dionisiac – devine mai ales emblema unei „mari sănătăți”, presimțită în „extazul de aur și smaragd” al strălucitoarei Miazăzi, în momentul cînd filosoful-artist redescoperă că poate și el să aibă „rîsul de aur” al zeului iute de picior care, asemenea unui abstractor de chintesență, „ghicește comoara ascunsă și uitată, picătura de bunătate, de suavă spiritualitate ascunsă sub opaca duritate a gheții, care este ca o nuia de fîntînă pentru fiecare grăunte de aur îngropat într-o grea temniță de noroi și nisip”⁴⁸. Recunoscut astfel în virtutea sa aurită, orice lucru poate porni către *maturitate*: „Fie ca astăzi, în aurul zîmbetelor, să vină la mine adevărul, (...) fiindcă nu vreau să culeg decât adevăr *copt*”⁴⁹. Iar dacă a existat o ispită a lui Miazăzi și alta a lui Miază-noapte⁵⁰, amîndouă se regăsesc, încă latente, dar, ca să zicem așa, deja transmutate, în aurul pîrguit care, pe de o parte, exaltă inocența devenirii și nepermanența: „Valoarea a ceea ce este cel mai scurt, mai pieritor, strălucirea fermecătoare a aurului pe pîntecul șarpelui

43. OC., vol. 13, p. 246: „Și noi credem în virtute, dar în virtutea în stilul Renașterii, *virtu*, în virtutea fără vaccin moral”.

44. *Ainsi parlait...*, p. 169.

45. OC., vol. 7, p. 191.

46. *Ainsi parlait...*, p. 227.

47. *Ibid.*, p. 167.

48. OC., vol. 7, *Par-delà...*, § 295, p. 207.

49. OC, *Dithyrambes de Dionysos*, trad. Hémerly, Paris, Gallimard, 1974, p. 75.

50. Cf. *infra*, capitolul „Ora fără umbră”.

vita"⁵¹, iar pe de altă parte trage, îngreunându-se, către pământ, căruia îi celebrează fructele de toamnă : „Înconjurați-vă de măruntele lucruri bune și desăvârșite, Oameni superiori ! Maturitatea lor aurită tămăduiește inima”⁵². Există deci într-adevăr la Nietzsche o *saga a aurului*, la care desigur nu putem reduce „alchimia” sa, dar ale cărei stări diferite – supunându-se de altfel progresiei clasice a Operei filosofale – vorbesc în felul lor despre posibilitatea eliberării din ciclul autodevorator instituit de cotația valorilor și despre regăsirea acelei *cumpene* infailibile a existenței și gândirii care este „geniul inimii” : putere la fel de misterioasă ca o Piatră filosofală, fiindcă aici un dar foarte hermesian de simpatie nutrește o artă de „a dori just”, în care Kierkegaard, ca și Nietzsche, a văzut trăsătura esențială a geniului⁵³. De altfel, dacă e vorba de „alchimie”, nu este ea la Nietzsche în întregime îndreptată către acea enigmă într-adevăr filosofală care e geniul, monstruoasă și chintesență a unei „naturi” ce-și află în anumite împrejurări, la fel de rare, desăvârșirea în cultură ? De fapt, pentru Nietzsche ezoterismul nu este un lux de parvenit al culturii care, blazat de prisosurile mercantile și de poleirile prea tipătoare, și-ar oferi în mod egoist contemplarea elitistă a ascunzișurilor celor mai tainice. El este fatalitatea rupturii tragice dintre a cunoaște și a trăi, asumată de orice creator autentic, consimțirea la doliul oricărei cunoașteri *adevărate* : „Există pierderi care conferă sufletului o sublimitate în care el se abține de la lamentări și pleacă în tăcere, ca pe sub un șir de înalți chiparoși negri”⁵⁴. În acest sens, și fiindcă exacerbează la cei mai conștienți urgența unei asemenea renunțări, nihilismul trebuie considerat ca puternic inițiator :

Pasărea Phoenix îi arată poetului un sul în flăcări, aproape carbonizat. „Nu te speria ! spuse ea, este opera ta ! Îi lipsește spiritul timpului, și încă și mai mult spiritul celor care sînt împotriva timpului : prin urmare trebuie să fie arsă. Dar e semn bun. Există multe feluri de aurore”⁵⁵.

De aceea, suprapunerea gesturilor creatoare reperabilă în relația dintre privire și infinitul marin va determina într-o oarecare măsură relația ezoterism/exoterism, ea însăși venită să verifice echivocul – sau alternativa nehotărîtă – inversie/transvaluare. Fiindcă, dacă exacerbarea antagonismelor și contrastelor – acest „pathos al distanțelor” cerînd ca antidot o artă foarte hermesiană a medierii și tranziției –

51. OC., vol. 13, p. 26.

52. *Ainsi parlait...*, p. 565.

53. S. Kierkegaard, OC, vol. 3*, *L'Alternative*, p. 49.

54. OC, vol. 4, *Aurore*, § 570, p. 288.

55. *Ibid.*, § 568, p. 288.

poate lua chip de ezoterism pentru o cultură ce-și consacră toate eforturile dezvoltării unor „formațiuni medii” care obturează primejdios orice spațiu de tranziție, o asemenea practică – cît se poate de sintetică sau pricepută la mînuirea clarobscurului – nu mai este, probabil, decît dimensiunea exoterică a unei „culturi de seră” întezărită de Nietzsche și al cărei „supraom” ar fi *homunculus*. Astfel că și de data aceasta un „sentiment al distanțelor” diferit înțeles ne va permite să precizăm despre ce fel de ezoterism poate fi vorba într-un caz și în celălalt și, legat de aceasta, și despre ce fel de „alchimie”. Trebuie de asemenea să ne mai întoarcem o dată, dar altfel, la simptomatologie, mai conștienți decît înainte de faptul că aceleași simptome ar putea însemna *declinul și forța*⁵⁶. Tot așa cum simbolul nu este o eternizare, prin captură, a mișcării neconținut tranziționale a vieții, nici simptomul nu ar putea să se dea drept semn unilateral descifrabil al bolii : mai curînd venin și balsam vindecător, confundate pînă ce se va fi descoperit mijlocul de a depăși o ambivalență a cărei „virtute” a fost totuși de a fi deopotrivă și sănătate, și maladie. Dar în această „depășire” – a suferinței, ca și a semnelor care vorbesc despre prezența și posibila ei ne-permanență – nu trebuie oare să învățăm să deosebim esența însăși a ceea ce ulterior va căuta, doar cu titlul de sănătate, să se manifeste drept chintesență ? Îmi place, spune Zarathustra, „cel care nu-și pune deoparte nici cea mai mică picătură de spirit, dar care este chintesența propriei sale virtuți ; el va trece puntea în starea de spirit chintesențiat”⁵⁷. În cazul acesta, „Alchimistul” apare drept creatorul care nu se mai mulțumește să prefacă semnele inițiale de boală în sănătate, sărăcind o virtualitate intrinsecă de unde de acum înainte nu exploatează decît o parte, ci, asumînd de la bun început forța unei virtuți în ambiguitatea sa, găsește în ea elanul unei depășiri, cu atît mai eliberatoare, cu cît transgresiunea astfel efectuată va fi știut să-și procure mijloacele de a fi totodată transmutație continuă și reciprocă a semnelor prin care, la început, sănătatea și boala se opuneau. Iar dacă în prima situație ipotetică ajungem în general să dorim ca aceste semne să se rărească, pînă cînd prevalează cele ce atestă triumful sănătății redobîndite, sensul înnăscut al unei alchimii creatoare, pe care Nietzsche îl numește „instinct de autoreconstituire”⁵⁸, nu se teme să exacerbeze polaritățile fiindcă au fost găsite atunci punctul de trecere și pivotul unei *conversiuni reciproce* avînd valoare de transvaluare :

56. OC, vol. 13, p. 121.

57. *Ainsi parlait...*, p. 57.

58. OC, vol. 8, *Ecce Homo*, p. 247.

Criteriul meu de măsură: pînă unde poate un om, un popor să-și dezlănțuie în el instinctele cele mai de temut și să le întoarcă spre mîntuirea lui, fără ca ele să-i aducă pieirea, ci, dimpotrivă, fecunditatea, în acte și în opere⁵⁹.

A căuta să „faci utilă propria ta sălbăticiie”⁶⁰ este, desigur, un exercițiu primejdios; el e mai riscant decît orice trecere a punții unde, în lipsa echilibrării, funambulul își riscă viața: moartea și viața nu fac decît să se telescopeze în el, fără a se întrepătrunde cu adevărat. „Alchimia” are însă cu totul altă natură și cu totul altă valoare. Dintr-o circularitate autodevorantă, ea își propune să facă o *circulație uroborică* ce impune operatorului ei să-și asume „monstruoasa lovitură a bolii” și să-și facă „materia” să lucreze, ca să expulzeze propria ei morbiditate sub impulsul a ceea ce se impune atunci ca „stimulent energetic”⁶¹. Rezultă paradoxul, în acest caz pe deplin logic, că ar trebui „să ai o sănătate destul de bună pentru a fi bolnav”; căci ființele funciar decadente nu rîvnesc la alt remediu decît la „ceea ce le grăbește prăbușirea”⁶². Uriașa problemă a valorii „filosofale” a bolii – fundament pentru orice transmutație a culturii – nu face totuși altceva decît să așeze pe un nivel de rezoluție superior ceea ce fusese întrevăzut foarte devreme de Nietzsche drept esențialul lucrării filosofice: „Cea mai înaltă demnitate a filosofului se manifestă aici, unde el își concentrează instinctul de cunoaștere nelimitat și îi impune o unitate”⁶³. Chemat prima oară, ca artist dionisiac și tragic, să dezvăluie „secretele de atelier ale naturii” și, în această calitate, să joace rolul de „sabot de frînă pe roata timpului”⁶⁴, „omul suprem” al viitorului, căruia Nietzsche îi precizează la maturitate sarcina deopotrivă glorioasă și austeră, urmează aceeași metamorfoză; dar, așezîndu-se hotărît în epicentrul aceleiași roți de tortură, va trebui să fie un athanor suficient de rezistent pentru a nu fi supus doar radiației unei „maladii mortale”: „Centralizarea unei cantități prodigioase de interese diferite într-un singur suflet, care *pentru aceasta* trebuie să fie destul de tare și capabil de a se metamorfoza”⁶⁵. Iar dacă în fond nu există decît o singură problemă cu care Nietzsche, după Schopenhauer, a socotit că trebuie să confrunte filosofia: problema *suferinței tragice* din care creștinismul a făcut piatra unghiulară

59. OC., vol. 12, p. 21.

60. OC., vol. 5, p. 374.

61. OC., vol. 14, p. 370.

62. Ibid., pp. 282, 344.

63. OC., vol. 2*, p. 179.

64. Ibid., p. 176.

65. OC., vol. 10, p. 82.

a revelației sale, îi mai rămîne altceva de încercat filosofului care respinge solicitarea creștină, în afară de o ultimă „transmutație” a ceea ce într-o primă etapă fusese deja transfigurat de el? ⁶⁶ De aceea, cînd Nietzsche anunță iminența unei „întoarceri mai profunde a omului la sine” sau a unui „act de supremă întoarcere asupra sa a Omenirii”⁶⁷ căruia nihilismul i-ar fi mesager, sensul unei asemenea „întoarceri” este intim legat de sensul, la fel de ambiguu, al voinței de putere ca *Întoarcere*:

Un monstru de forță, fără început și fără sfîrșit; o sumă fixă de forță, tare ca bronzul, care nu sporește și nu scade, nu se tocește, ci se transformă, a cărei totalitate este o mărime invariabilă, o economie în care nu sînt nici cheltuieli, nici pierderi, dar nici creșteri, nici beneficii, (...) glorificîndu-se în sfințenia a ceea ce trebuie veșnic să se întoarcă, asemenea unei deveniri care nu cunoaște nici sațiu, nici dezgust, nici osteneală – iată universul meu dionisiac care se creează și se distruge de-a pururi pe sine, lume misterioasă a voluptăților duble⁶⁸.

Lumea aceasta ca Voință surprinsă în stare de intemporală auto-reprezentare să nu aibă oare de la *Uroboros* decît circularitatea și placida indiferență sau eventual și aptitudinea pentru transmutație? Fiindcă de la bun început spiritul se poticnește, solicitat în două direcții opuse: 1) ca însăși mișcarea vieții în neîncetatele sale metamorfoze să fie de la început considerată echivalentul natural al unei „alchimii” practicate spontan de „nedomolita voință de putere, sau de creație continuă, sau de metamorfoză, sau de victorie asupra propriului sine”⁶⁹; 2) ca această victorie asupra sinelui care este efectiv gîndul asumat al Întoarcerii să interzică totuși unei mutații să fie în mod prioritar acea rafinare și înnobilare de sine care este o transmutație, căci deplasarea *cuantelor* de energie nu implică nici o „valorizare” a unei stări asupra alteia: „Caut o concepție despre lume care să facă dreptate acestui fapt: devenirea trebuie explicată fără a recurge la genul de intenții finaliste: trebuie ca devenirea să apară justificată în orice clipă (sau *inevaluabilă*: ceea ce înseamnă același lucru)”⁷⁰, precizează de altfel Nietzsche. Dar dacă există vreo șansă ca o transmutație să nu fie tocmai echivalentul exact al unei noi și încă mai ambițioase valorizări, oare nu în *trecerea* de la o formă de

66. OC., vol. 5, p. 25: „Arta tranfigurării, iată ce este filosofia. (...) A trăi – aceasta înseamnă pentru noi a preschimba neconținut în lumină și în flacără tot ceea ce sîntem; tot astfel, a preschimba și tot ceea ce ne lovește”.

67. OC., vol. 13, p. 250; vol. 14, p. 379.

68. OC., vol. 11, trad. Haar, *Fragments posthumes*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 343-344.

69. OC., vol. 11, p. 267.

70. OC., vol. 13, p. 233.

„anulare” la alta s-ar putea manifesta o asemenea posibilitate, care a putut fi, în mod eliberator, întrevăzută, mai întâi separat, apoi conjugat, prin extazul aurit al lui Miazăzi și prin gândirea abisală a lui Miazănoapte? De aceea sîntem mai degrabă înclinați să conchidem împreună cu M. Haar:

În această voință care *iubește* necesitatea, se atenuează aparenta diferență dintre Voința de Putere ca „a fi mai mult” și Eterna Reîntoarcere ca „a fi desăvîrșit”. „Necesitatea” înglobează totodată *fatum*-ul, voința și legătura care le unește, care este de asemenea și „inelul” ce unește toate lucrurile⁷¹.

Dar urmînd cît se poate mai bine curbura inelului, cu atît mai mult cu cît ea nu revelează trecerea, sfîșietoare și luminătoare, de la una dintre aceste manifestări ale unicei Voințe la alta, o astfel de formulare nu e oare prea înglobantă pentru a ne permite să percepem *clipa* – transfigurantă, transmutantă – în care se ivește un nebănuit gînd de dragoste pentru lumea aceasta? Clipă într-adevăr mai hotărîtoare decît toate, fiindcă însuși nihilismul se transmută atunci în „mod divin de gîndire”⁷². Este un mod de gîndire cu „duble voluptăți”, fiindcă Nietzsche privilegiază în aceste stări, pe care le numește și „estetice”, cînd rotunjimea și plenitudinea, cu riscul de a proceda astfel la o redivinizare unilaterală a lumii ca „armonie eternă”, cînd o *acuitate extatică*, aceea care, hrănită din suferința tragică, face atunci prezentă „patima” dionisiacă însăși ca tip divin: „«Dumnezeu» ca moment culminant: existența, o veșnică divinizare și de-divinizare. Dar PRIN ACEASTA nu un punct culminant de valoare, ci nimic altceva decît puncte culminante de putere”⁷³. Prin ce ar fi deci gîndul Întoarcerii mai dizolvant față de toate formele de judecată și de resentiment, decît a fost acceptarea tragică deja conștientă a „grandioasei indiferențe a naturii față de bine și de rău”⁷⁴, dacă curbura Timpului și forța de a iubi devenirea așa cum se manifestă ea aici și acum, unindu-și dintr-o dată eforturile fără nici un alt abuz de prioritate, n-ar opera transmutarea oricărei absolutizări în *absolvire*? Dar dacă nu există gînd de dragoste decît prin renunțarea la orice priză asupra „lumii”, oricare ar fi ea, *Uroboros*-ul nietzschean nu încurajează desigur în primul rînd dragostea, ci opune oarba lui măreție stăpînirii la fel de oarbe a unei iubiri care nu ar fi regăsit, asemenea lui, amploarea unei patimi suveran asumate:

71. Nietzsche, *Histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1974 (Pléiade), vol. 3, p. 346; subliniat în text.

72. OC., vol. 13, p. 31.

73. *Ibid.*, p. 22; subliniat în text.

74. *Ibid.*, p. 131.

Aceasta, instalată în inima ființei ca un jăratăc tăcut și întunecat, adunînd toată căldura și ardoarea, îl împinge pe om să contemple lumea exterioară cu răceală și indiferență și imprimă trăsăturilor o anumită impasibilitate. Asemenea oameni sînt, desigur, capabili uneori să-și *iubească aproapele*, dar această dragoste e de altă natură decît a oamenilor sociabili și doritori de a plăcea: este o afabilitate blindă, contemplativă, destinsă⁷⁵.

Sobra pasiune a creatorului

Mai subtil conturat decît Supraomul și mai puțin patetic decît funambulul, omul viitorului nietzschean va avea de la *Uroboros* certitudinea impasibilă, iar de la Aurul filosofal plenitudinea: „O toamnă radioasă și sublimă în arta de a gusta lucrurile și de a le lăsa să se pîrguiască – în așteptare, un soare de octombrie urcînd pînă la piscurile spiritului: ceva auriu și bogat în zahăr, ceva dulce, *nu marmură – iată ce numesc eu goethean*”⁷⁶. Într-adevăr, Goethe – hermetistul mai mult decît umanistul olimpiu – îi apare lui Nietzsche drept cea mai puternică expresie a tipului de „om multiplu” care îi lipsește culturii europene⁷⁷. Acest om „extrem de elaborat” întru-chipat de Goethe este numit de Nietzsche „omul superior”, „omul integral, omul miliar”, sau „omul sintetic în devenire”, în care „diferitele forțe se află jugulate într-un singur scop”⁷⁸: cel al unei mari, dar *sobre pasiuni*. Moștenitor al lui Hermes cel puțin tot atît cît al lui Dionysos, el va avea agilitatea subtilă a acestuia, gustul metamorfozelor, o mobilitate lipsită de nervozismul decadenței: „O abundență de mijloace de comunicare și în același timp o extremă receptivitate la solicitări și la semne”⁷⁹. Polarizat de antagonismele sale creatoare fără a deveni, prin aceasta, negator, el va aduce prin însăși prezența lui cea mai strălucită dezmințire tuturor „hemiplegicilor virtuții” și altor mutilați ai unidimensionalității: „Dar ceea ce e real, ceea ce e adevărat, nu e unu, și nici măcar reductibil la unitate”⁸⁰. Măreția sa va sta în întinderea și diversitatea intereselor sale, în puterea sa „de a uni totalitatea cu multiplicitatea, amploarea cu plenitudinea”⁸¹. Iar dacă el cultivă o artă foarte hermesiană a nuanței, a tranziției și a medierii, aceste moduri subtil diferențiate ale metaforei nu vor

75. OC., vol. 4, *Aurore*, § 147, p. 248.

76. OC., vol. 14, p. 373.

77. OC., vol. 13, pp. 69 și 99.

78. *Ibid.*, pp. 100, 160, 161, 169.

79. OC., vol. 14, p. 87.

80. *Ibid.*, pp. 225, 231; vol. 13, p. 306.

81. OC., vol. 7, *Par-delà...*, § 212, p. 133.

trebui confundate cu exigența pedantă și sterilă a „decadenței”, nici cu gustul foarte plebeian al „justei măsuri”, ce favorizează înmulțirea „formațiilor intermediare” – ele însele alimentând „carnavalul în stil mare”⁸², „haosul cosmopolit de afecte și de inteligențe” care este cultura modernă⁸³. Fără îndoială autoportret al omului care spunea că „a străbătut toată sfera sufletului modern, a poposit în toate ascunzișurile ei”⁸⁴, această figură sintetică ridică la rang de ideal o „comprehensiune” în care se întîlnesc viziunea cuprinzătoare proprie oricărui hermetism și strălucirea unui Aur pîrguit de cea mai înceată și mai dureroasă dintre „alchimii”, găsindu-și expresia cea mai justă în anumite stări de inspirație:

Trebuie de fapt să căutăm *viața perfectă* acolo unde e cea mai puțin conștientă (adică unde logica, mijloacele și intențiile ei, *utilitatea* ei ies cel mai puțin în față. (...) Cînd, prin practica unui lung șir de generații, s-a acumulat destulă delicatețe, prudență și moderație, forța instinctului, a acestei virtuți întrupate, răzbate pînă în cea mai înaltă intelectualitate – iar fenomenul acesta rar devine vizibil: *probitatea intelectuală*. Dar fenomenul e foarte rar, nu apare la filosofi⁸⁵.

Și totuși, să fie acesta tipul ultim suscitāt neîncetat de arta transmutației la Nietzsche *bifrons*? Sau tot numai expresia unei stăpîniri devenită în toate privințele admirabilă, acolo unde „supraomul” – risipitorul ascetic al timpurilor viitoare – va impune *enigma suverană* a unei transvaluări vecine cu incalculabilul, el, a cărui superioritate va sta în „diferență, în incomunicabilitate, în „distanță” ierarhică – și nu în vreun efect oarecare: și asta chiar de-ar zgudui pămîntul”⁸⁶. Nu putem deci să nu vedem în omul goethean prelungirea chintesențiată a creatorului, care încă mai înainte, la Nietzsche, căuta complicitatea umbrei sale, practica o artă foarte ezoterică a clarobscurului, răsturna după plac raporturile contrastului și nuanței, preferînd să apară ca măscărici decît ca neguțător din templu: „N-ar putea fi contrastul adevărată travestire în care să se ascundă pudoarea unui zeu?”⁸⁷. Într-adevăr, gînditor ezoteric este acela care, restabilind „patosul distanțelor”, răsturna perspectivele de jos în sus ale pozitivismului și privea acum lucrurile de sus în jos pînă ce o conștiință mai înaltă i-a revelat că „piscul și prăpastia se confundă în aceeași

82. *Ibid.*, § 223, p. 140.

83. *OC.*, vol. 13, p. 220.

84. *Ibid.*, p. 96; vol. 14, p. 379.

85. *OC.*, vol. 14, p. 101.

86. *Ibid.*, p. 248.

87. *OC.*, vol. 7, *Par-delà...*, § 40, p. 57.

hotărîre; (...) nu există nici sus, nici jos”⁸⁸. Filosofi-artiști au fost deci, rînd pe rînd – fiecare asumîndu-și în felul lui o fază sau un aspect din marea „transmutație” culturală întreprinsă de Nietzsche –, 1) omul dionisiac și tragic, căutînd deja în „desprinderea mistică de sine”, un anume „dozaj admirabil, care, asemenea unui vin nobil, înflăcărează și îndeamnă la meditație”⁸⁹; 2) filosoful cu ciocan, făurindu-și prin distrugerea vechilor valori un suflet de bronz mai mult decît de aur, și demascînd fără milă în urmele multiforme ale nihilismului acțiunea totdeauna corozivă a unei contra-„alchimii” inițiale; 3) în fine, tipul goethean, autumnal și desăvîrșit, despre care Nietzsche nu precizează ce fel de raport întretine în spiritul său cu „omul incalculabil”, născut dintr-o „cultură a excepției, a experimentării, a riscului, a nuanței – o *cultură de seră* pentru plante excepționale”⁹⁰. Ideea în sine nu este nouă; ba chiar este cel mai vechi laitmotiv al *dorinței de înnobilare* care tinde a se confunda la Nietzsche cu dorința de a Opera pentru a transmuta:

Aveați obiceiul să spuneți că nimeni n-ar aspira la cultură dacă ar ști cît de incredibil de mic este pînă la urmă (și nu poate fi altfel) numărul oamenilor cu adevărat cultivați; și că totuși acest număr mic de oameni cu adevărat cultivați n-ar fi posibil decît dacă o mare masă, determinată de fapt împotriva naturii sale și numai prin iluzii seducătoare, s-ar dedica culturii; că n-ar trebui să destăinuim public nimic despre această ridicolă disproporție dintre numărul oamenilor cu adevărat cultivați și uriașul aparat al culturii; că adevăratul secret al culturii s-ar afla aici: nenumărați oameni luptă pentru a dobîndi cultura, lucrează pentru cultură, aparent în propriul lor interes, dar de fapt numai ca să permită existența unui mic număr⁹¹.

Aparentul cinism al acestei intuiții va deveni simplă certitudine dureroasă atunci cînd privirea tragică o va fi umbrît, de-a lungul unei vieți, cu compătîmire. Dar în orice caz va trebui ca „plantele” acelea „rare și unice” care sînt creatorii – ba chiar mai mult cei de mîine decît cei de azi – să fie cultivate pe excrementele pe care o cultură „decadentă” continuă să le ia drept aurul ei cel mai frumos, și aceasta grație unei „chimii” capabile să obțină cele mai minunate culori „pornind de la materii grosolane, disprețuite”⁹². Este ceea ce îi scrie Nietzsche lui Overbeck: „Felul meu de a gîndi și ultima mea

88. *Ainsi parlait...*, p. 305.

89. *OC.*, vol. 1*, *La Naissance de la tragédie* (trad. Lacoue-Labarthe), Paris, Gallimard, 1977, pp. 46, 136.

90. *OC.*, vol. 14, p. 238.

91. *OC.*, *Ecrits posthumes*, pp. 92-93.

92. *OC.*, vol. 3 (1), p. 32.

filosofie fiind ceea ce sînt, este necesară o victorie absolută: mai ales metamorfoza experienței în AUR și într-un profit de prim rang⁹³. De altfel, prefața la *Voința de Putere* trebuia să sune astfel: „Făcătorul de aur este singurul binefăcător veritabil al omenirii; (...) să ne închipuim un caz extrem: că ar exista un lucru care să fie urît și condamnat mai mult decît orice – și că tocmai acel lucru s-ar preface în aur: acesta este cazul meu”⁹⁴. Or, contrar ideii preconcepate – și pe care ar acredita-o și mai mult anumite pagini din *Genealogia moralei* –, „supraomul” auster și neevaluabil nu ar avea nimic dintr-un senior arogant și dominator, întrucît ar fi *prezent și infinit distant*. El și-ar găsi echivalentul cel mai apropiat – evident, într-un cu totul alt stil – în „cavalerul infinitului” kierkegaardian sau în „veșnicul drumet” artaldian, toți oameni de onoare și de demnitate – regăsite cu prețul unei munci istovitoare – și fără *măsură comună* cu operele de creație din timpul lor. Manifestarea ultimă a acestei conștiințe tragice ivite în beția aurită a dionisismului va sta tocmai în chiasmul ce va separa, de acum înainte, mai mult în mod ezoteric decît exoteric, „supraomul” și cultura.

Dacă e destul de clar, într-adevăr, că marele „promotor al vieții” care este creatorul nu trebuie numai să „contrabalanseze prin alte acțiuni, și cît se poate de repede, sleirea maladivă care este *auto-tortura*”⁹⁵ și nici numai să facă să coexiste în el intensitatea și diversitatea, în așa fel încît Arta să se manifeste „ca un fel de forță a Naturii”, devine și mai evident hiatul, presimțit de mult de Nietzsche, dintre o valoare/AUR care, devenită de „rang suprem”, ajunge de ordinul inestimabilului și niște „bunuri” care, apreciate în termeni de valoare, pot părea „comune”, fără ca prin aceasta să contribuie la întemeierea vreunei comunități eremitice, așa cum visa Nietzsche în ultimele sale scrieri: convivialitate de „prieteni” necunoscînd represaliile⁹⁶ și practicînd, *fără a se preocupa de reciprocitatea directă*, o artă a darului și a risipei care-și găsește o discretă armonie numai și numai în strălucitoarea virtute a probității și sobrietății. Dar, cît privește restul, cine lucrează pentru cine? Mai putem oare să ne mărginim la prima apreciere, potrivit căreia o masă truditoare și avidă de „bunuri culturale” ar fi de fapt oarbă furnizoare de materie primă, pentru niște rarități al căror fruct (și, cu atît mai puțin, uzufruct) nu-l va recolta niciodată? Dacă există un scandal, de care

93. Citat de P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1975, p. 281.

94. OC., vol. 14, p. 251.

95. *Ibid.*, p. 121.

96. *Ibid.*, pp. 32, 328.

într-adevăr se poticnește spiritul, nu ține el în mod mai fundamental de faptul că nimic – dacă nu „împărtășirea” aceleiași schizoidii – nu-i mai reunește pe cei care trebuiau să lucreze, ba chiar să se sacrifice unul pentru și prin altul? Totul îi desparte, în ceea ce privește arta de a tezauriza și de a risipi: bunurile și operele considerate în mod artificial valori comune, servind drept simplă monedă de schimb într-o tranzacție dinainte măsluită. Fiindcă nici creatorul nu va ști niciodată cu adevărat ce „preț” au, pentru cei care l-au făcut să se manifeste ca „raritate”, operele ce deocamdată nu dovedesc altceva decît „insularitatea” sa. Cine poate pretinde că a „cîștigat” cu adevărat în această ocultă transmutație? Și la ce „curs” să evaluezi profituri și pierderi atît de diferit îndurate? Prin urmare, temerea lui Nietzsche că „va face să crape în două istoria omenirii”⁹⁷ – urmat de Artaud, care era sigur că va veni o ultimă luptă a Apocalipsei în care se vor înfrunta oamenii de „voință pură” cu menținătorii unei omeniri digestive, care „nu acceptă în ei voința de durere proprie”⁹⁸ – nu era lipsită de teme:

Oamenii actuali nu sînt decît rodul celei mai întunecate alchimii care pentru ei nu va servi la nimic, jucării ale unui talaz înspăimîntător, ale unui flux și reflux monstruos și nepătruns care în realitate le întoarce spatele⁹⁹.

Așadar, în această privință, nihilismul n-a făcut oare decît să exacerbeze ceea ce Proust a numit „legea crudă a artei”? Legea căreia Rilke, la rîndul său, vedea că i se supun toți creatorii care „printr-o adeziune unică, irevocabilă, au renunțat la cîștig și la pierdere” și pe care patima pentru „totalitate” îi îmboldește să caute un anumit „echilibru al completitudinii”¹⁰⁰, asociat de unii și de alții cu ecvunitatea glorioasă a Pietrei filosofale. O lege într-un dublu sens crudă, făcînd ca la Proust, creatorul și „materia” sa să devină din ce în ce mai străini unul altuia, singură Opera putîndu-se erija în spațiul comun pe care ei l-au părăsit, ca și cum, spune Proust, „toate ființele care-mi dezvăluiseră adevăruri și care nu mai erau îmi apăreau de parcă ar fi trăit o viață ce nu-mi folosisese decît mie, de parcă ar fi murit pentru mine”¹⁰¹. Ei sînt morți pentru cel care dintr-o materie brută a știut să facă o *materia prima*. Cruzimea e salvată, și aici, de la cinism prin consimțămîntul sacrificial al creatorului ce renunță la „palida ambiție a eului”: „Ca să poată crește nu iarba uitării, ci

97. *Dernières lettres*, Paris, Petite bibliothèque Rivages, 1989, p. 88.

98. Scrisoare către P. Loeb, *Les lettres nouvelles*, nr. 59, aprilie 1958, p. 483.

99. OC., vol. 20, p. 60.

100. *Le Testament*, Paris, Seuil, 1983, p. 27.

101. *Le Temps retrouvé, A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1954, vol. 3, p. 902.

a vieții veșnice, iarba deasă a operelor fecunde, pe care vor veni generațiile să-și petreacă vesel al lor „prînz la iarbă verde”, nesinchiindu-se de cei care dorm dedesubt¹⁰². Dar, în ciuda notei „impresioniste” care îi îndulcește trăsăturile austere, *Căutarea* lui Proust este animată de o rigoare aproape jansenistă. În roman, Opera devine un soi de monstru anonim, căruia niște ființe ce din pricina lui nu se întîlnesc cu adevărat îi dăruiesc totuși tot ce au mai bun: banalitatea unora, „transmutată” de Artă, nu ajunge niciodată la conștiința că au fost materia ei primă, iar creatorul acceptă, pentru a putea astfel Opera, să fie despărțit de lume prin geamul înghețat al unei morți cu atît mai „inițiatice”, cu cît nu putem spune exact în ce inițiază, în afară de ACEASTA: anonimatul recunoscut drept *Mare Operă* și devenit, pare-se, corespondentul lui *Uroboros* în care Nietzsche a întrezărit deja jocul neobosit al Voinței secretînd chipul unei „lumi”. De aceea, lui Th. Mann i s-a părut greu „să nu credem într-o voință metafizică proprie operei care vrea să fie realizată și pentru care viața autorului său nu este decît instrument și involuntară victimă ispășitoare”¹⁰³.

Lovitura bine țintită și răbdare în a opera

Faptul că opera promovată Mare Operă grație renunțării autorului său silește într-un fel jocul Voinței să se manifeste în Artă ca „lume” să fie oare dovada că autorul n-a făcut decît să ridice Arta la rang de valoare supremă, îmboldind astfel Voința să se întreacă pe sine însăși¹⁰⁴? În ce sens să interpretăm mai degrabă această depășire, dacă e adevărat că arcuirea timpului în Operă ar putea și ea dovedi o întoarcere a Voinței asupra ei înseși, în care să lucească zorii unei salvări? Firește, deosebit de spectaculos este *Uroboros*-ul proustian, care solicită de-a lungul paginilor puterea de a îndura a cititorului confruntat cu banalitatea și durerea existenței obișnuite, dar care îl conduce spre momentul de intensă jubilație cînd sfîrșitul își zămislește propriul început, la fel cum clipa naște timpul, mai curînd răscumpărat decît învins de o autoparturiție laborioasă care, în felul ei, pune și ea sfîrșit domniei resentimentului: „Aceasta, da, numai aceasta e răzbunarea adevărată: resentimentul voinței față de timp și față de al său „a fost odată”¹⁰⁵. Forma mai specific uroborică

102. *Ibid.*, p. 1038.

103. Wagner et notre temps, Paris, Le Livre de Poche, 1978, p. 85.

104. M. Heidegger, *Chemins...*, p. 291.

105. *Ainsi parlait Zarathoustra*, citat de Heidegger în „Qui est le Zarathoustra de Nietzsche?”, *Essais et conférences*, p. 133.

luată de cutare sau cutare operă nu ar trebui totuși să ne înșele în privința unei mutații culturale și spirituale deja anunțate de Schopenhauer. Întorcîndu-se spre Orient, Schopenhauer nu și-a mai putut asuma sarcina acestei mutații în calitate de *gînditor occidental*. Heidegger are deci dreptate să spună că, „atîta timp cît nu facem dovada proprietății spațiului, a vorbi despre un spațiu al artei rămîne ceva obscur”¹⁰⁶. Dar se întîmplă că, făcînd să configureze spațiul Artei, al culturii și al unui Occident extrem și în declin, criza nihilismului supune în privința lor gîndirea la exigența unei *rezolvări unice* care să se apropie, pe căi pe care de aici înainte le putem numi deopotrivă „oculte” și istoriciste, de cealaltă veche putere de a îndura cerută de actul Operării.

Așadar, pînă la simpla constatare a unei „influențe” sau pînă la observarea unui gînd „vechi de cînd lumea”¹⁰⁷, dar care doar prin ancestralitatea lui n-ar lămuri neapărat ceea ce se oferă astăzi „de gîndit”, confluența acestor două *căi de îndelungă răbdare* pe pămîntul „pustiit” al unui Occident care trăiește autotortura vîrstei sale celei mai sumbre poate lăsa să se întrevadă că Aurul Marii Opere, corespunzînd, în depărtările matinale, obscurității unei Nopti îndurate ca *nigredo*, ar putea fi unul dintre acele „unghiuri” căutate de Heidegger cu titlul de gîndire meditantă și a căror esențialitate se determină, după părerea sa, prin „originaritatea și întinderea cu care omul trăiește și înțelege fiindul în totalitatea sa sub singurul raport decisiv, adică cel al Ființei”¹⁰⁸. Astfel, prin „forța lucrurilor” reconsiderată prin prisma „Noptii lumii” care amortește fiindul în întregime, Marea Operă ar trebui să se desprindă de ultimele poleiri cu aur care au stîrnit diatribele lui Nietzsche la adresa falsificatoarelor de bani și ar confrunta gîndirea, devenită la rîndul ei și prin propriile-i instanțe „operativă”, cu enigma într-adevăr filosofală a unei *lovituri* care, în precizia ei, „transfigurează flacăra spiritului în blîndețe potolită”¹⁰⁹: rezistența surdă a unei din adînc, în esență nihilistă, venită să eșueze și să se exalte pe pămîntul Occidentului, atrăgînd ca pe un „celălalt” al său acuitatea unei exigențe pe care o stare de atît de gravă urgență a făcut-o tăioasă. Pămînt al Asfințitului (*Abendland*) recunoscut ca extrem, fiindcă e hotarul unei lumi sleite de două milenii de examinare faustică, Occidentul ar fi totuși singurul *Loc* unde să fie supusă la proba de *foc a limbii* o reformulare a omeniei omului întrevăzută de Heidegger ca o împreunare salvatoare

106. „L'Art et l'Espace”, *Questions*, IV, Paris, Gallimard, 1976, p. 101.

107. *Essais et conférences*, p. 146.

108. Nietzsche, I, p. 297.

109. *Acheminement vers la parole*, p. 80.

a inimii și mîinii¹¹⁰, după ce traversarea „lacului de umbră al vieții spirituale”¹¹¹ ar fi făcut din nou să răsune împreună cea mai mare întunecime și sărăcie și strălucirea imemorială a unui Aur suveran. Totuși, Hegel a recunoscut cuvîntul gîndirii drept „sărac în imagini și neatrăgător”:

El se bizuie pe dezmeticirea care te duce către ce-ți spune el. Cu toate acestea, gîndirea transformă lumea. Ea o transformă și o face să coboare într-o adîncime tot mai întunecoasă, unde pîndește o enigmă: și cu cît e mai întunecoasă adîncimea, cu atît mai înaltă e lumina pe care ne-o făgăduiește¹¹².

Dacă ar trebui să transcriem în imagini sau în idei ce anume este Occidentul străbătut de nihilism, am acumula probabil din partea celor doi versanți ai limbii rămași disjunși în sinul metafizicii, numai și numai formulări patetice sau goale pe dinăuntru. A spune Occidentul în actuala lui pustiire, astfel încît această „spunere” să nu fie, o dată mai mult, „spunere despre” un eveniment rămas străin de însăși esența a ceea ce se petrece ca „uitare a ființei”, necesită deci ca limba să devină ea însăși locul și forța de șoc a unei asemenea desprinderi: a acestui declin pe care Heidegger îl deosebește cu grijă de o catastrofă, sau de o „prăbușire în decădere”¹¹³, ori de o dezolare mai rea decît o distrugere, prin faptul că „barează viitorul creșterii și împiedică orice edificare”¹¹⁴. A învăța să recunoască în actuala „Noapte a lumii” de ce natură este acest declin și a declanșa posibilitatea unui discernămint, deja salvator în sine, între o *deconstrucție* ca „moarte a formei descompuse a omului”¹¹⁵ și o *dezolare* în care s-ar deteriora – prin împotmolire sau fulgurație sălbatică – orice figură nouă pentru om, iată deci sarcina cea mai importantă a unui gînditor din Occident, „muncit” deopotrivă de deznădejde și de limbă. Într-adevăr, sfidarea cea mai gravă și cea mai grea de consecințe aruncată de nihilism este aceea de a i se încredința din nou limbajului, așa cum s-a mai întîmplat în zorii gîndirii grecești, *operativitatea unei treceri* între incult și teafăr care să poată fi numită și transmutație: „Metamorfoza are loc ca o migrație...”, îi spune Heidegger unui interlocutor venit din Orient¹¹⁶. Astfel, nihilismul readuce în creuzetul limbii cele două probleme gemene: problema eliberării resentimentului ca transmutație a Voinței de adevăr și cea a emancipării

cuvîntului poetic, rămas prizonier al formulărilor logice cărora metafizica a crezut că le poate încredința soarta Occidentului. Nici dramatic, nici tragic, tonul gîndirii căutînd să-și croiască drum prin împotmolirea limbii moștenite de la metafizică este la Heidegger timbrul atenuat al unei voci pe care „obscura ei răbdare” a învățat-o să nu aibă încredere în ecourile prea facile, cuvintele însele – pseudo-concepte înălțînd uneori o linie de creastă de unde devine vizibil dublul chip al Ființei¹¹⁷ – fiind cele dintîi afectate de dureroasa uimire a retragerii sale.

Atunci puterea de a îndura a *pathos*-ului poate să ia o altă întorsătură și să-și atingă adevărata anvergură; și, în mod obligatoriu, orice deznădejde este *pathos*, ca una ce înseamnă zdruncinarea chiar a temelior Ființei, pe care pînă atunci se întemeia totul, sau, dimpotrivă, pregnanța unui fond ocultînd un acces mai dezvăluitor la Ființă: „Prăpastia lumii trebuie trăită și îndurată”¹¹⁸. Refuzul de a scăpa de pierderea evidentă a unui sens „printr-o simplă atribuire de sens”¹¹⁹ este o stare de spirit foarte apropiată, la Heidegger, de cea a alchimiei; acest refuz, risipind iluzia unei hotărîri, încurajează de fapt logica unei autotorturi atribuite de Heidegger opacității *lucrului neîncercat*: bloc din ce în ce mai masiv de indiferență, absență a deznădejdii ca „deznădejde supremă și perfect ascunsă”, a cărui umbră se întinde peste pămînturile occidentale istovite de exercițiul neînfrînat al unei voințe netransmutate de putere, care „întărește orice lucru și-l conduce în lipsa de destin”¹²⁰. La drept vorbind, dacă deslușim epura sa filosofală, gestul de a te așeza pe locul celei mai adînci și deznădăjduite negreli, de a-i știrbi aroganta întregime tocmai prin hotărîrea și statornicia ta, de a o *întovărăși în declinul său* – multă vreme mascat în declin estetizat sau raționalizat – pînă în acele străfunduri cărora numai o „renunțare” le poate da aparență de fond (străfund) este un gest de mare simplitate și sobrietate. Este într-adevăr o gestualitate mai apropiată de teosofia lui Boehme și de alchimie decît de tradiția raționalistă occidentală, prea prost sau prea bine înarmată pentru a sesiza acest eveniment fondator și de-fondator altfel decît într-un mod el însuși „examinator” sau decît în termeni de slăbire și de de-potențializare a Ființei¹²¹. Fiindcă, dacă în această

110. *Qu'appelle-t-on penser?*, trad. Becker și Granel, Paris, PUF, 1959, pp. 90 sq.

111. *Acheminement...*, p. 76.

112. *Essais...*, p. 278.

113. *Acheminement...*, p. 46.

114. *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 36.

115. *Acheminement...*, p. 50.

116. *Ibid.*, p. 127.

117. Nietzsche, II, pp. 198-199; *Concepts fondamentaux*, trad. David, Paris, Gallimard, 1985, pp. 71 sq.

118. *Chemins...*, p. 324.

119. *Ibid.*, p. 254.

120. „Dépassement de la métaphysique”, *Essais et conférences*, pp. 104, 91.

121. G. Vattimo, „Vers une ontologie du déclin”, *Critique*, nr. 452-453, ianuarie-februarie 1985, pp. 90-105. Problemă reluată în *La Fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987.

operație pe care Heidegger o numește „manevră de plecare”, e vorba cu siguranță despre de-potențializare este din pricină că această desprindere a ființei – primul act al „transmutației” uitării sale – ar trebui să permită manevra de plecare către un „pământ spiritual”, recunoscut, după atâtea chinuri, ca fiind cel al Occidentului:

Occidentul latent în Dis-ces nu se scufundă, ci rămîne, întrucît este în așteptarea locuitorilor săi, ca țară a declinului în noaptea spirituală. Țara asfințitului este trecere spre ivirea originară a dimineții care îi este taină¹²².

Dezarmantă prin simplitate poate părea logica ce dintr-o noapte îndurată ca *nigredo* reface un creuzet, iar din zi un bloc de opacitate și de așteptare suspendat de vechea certitudine de inspirație filosofală reluată de Hölderlin: „acolo unde este primejdie, tot acolo crește și ceea ce salvează”¹²³. Dar *dezarmantă* într-adevăr în fața oricărei logici examinatoare hrănite de resentiment poate părea și apropierea prin gândire a unei anumite *treceți* care ar lega ezoteric destinul alchimiei cu destinul Occidentului. Fiindcă nici o dialectică nu va justifica vreodată ceea ce Heidegger de altfel numește „mișcarea stelară a secretului”: „Irezistibilitatea lui a comite și reținerea a ceea ce salvează trec una prin fața celeilalte ca traiectoriile a două stele, în mersul astrelor. Numai evitarea lor reciprocă este latura secretă a proximității lor”¹²⁴. Să fie aici o reminiscență a „prieteniei stelare” în care Nietzsche a văzut un mod de legătură disjunctivă proprie ființelor puternic individuate e posibil¹²⁵; să fi descoperit aici gândirea meditantă, mînată de propriile sale exigențe, nodul intim a ceea ce alchimiștii numeau „unirea simbolizantă” dintre Sulf și Mercur pare probabil, dar nu spune nimic despre *riscul* de a încerca să gîndești aceasta, într-un timp amorțit de deznădejde, în parte pentru că a subminat bazele oricărei autoreglări naturale de tipul celei puse în Operă de alchimie, rămasă în această privință apropiată de *Physis* grecească. Desigur, Heidegger recunoaște el însuși inevitabila ambiguitate a acestei atingeri dintre „mișcarea furioasă a lui a comite” și o dezvoltare mai originară a ființei ca destin:

122. *Acheminement...*, p. 79; acest Dis-ces fiind „situl Dict-ului poetic”.

123. „La question de la technique”, *Essais...*, p. 38. Formulă clasică în alchimie a raportului venin/leac vindecător: „Cu instrumentul cu care mă vei ucide mă vei învia” (J. Le Tesson, *L'Œuvre du Lion verd*, p. 15); sau: „Fiindcă piatra noastră, adică argintul viu occidental care se proclamă superior aurului și îl învinge, este ceea ce ucide și ceea ce ține în viață” (*Le Rosaire des Philosophes*, p. 44).

124. *Essais...*, p. 45.

125. OC, vol. 5, *Le Gai Savoir*, § 279, p. 191.

Dacă esența tehnicii, Examinarea, este pericolul suprem și dacă în același timp Hölderlin spune adevărul, atunci dominația Examinării nu se poate mărgini la a face de nerecunoscut orice limpezime a vreunei dezvoltări, orice strălucire a adevărului. Atunci trebuie, dimpotrivă, ca tocmai esența tehnicii să adăpostrească în ea creșterea lucrului salvator¹²⁶.

Dar putem oare în cazul acesta să lăsăm pe seama unei priviri „suficient de ascuțite”, a unei priviri „și mai limpezi”, grija de a desluși ce a rămas neatins în întunericul cel mai negru al barbariei incultului? Este oare și, dacă da, în ce sens este „eidetică” acuitatea căreia i se încredințează misiunea de a transforma răul făcut de ceea ce este recunoscut drept „fatalitate necesară a Occidentului”¹²⁷?

Dacă Occidentul este locul în care *pro-vocarea* (*Ge-stell*), care este un mod de dezvoltare (*aletheia*) propriu esenței tehnicii, a disociat fețele altădată alipite întru și prin Logosul cel mai originar grecesc al lui *physis* și al lui *poesis*, al creșterii naturale și al fabricației zise tehnice, fi-va oare de ajuns ca o plecare la drum cu gândul să conducă din nou actuala deznădejde către esența ei nihilistă pentru a opera o dezvoltare eliberatoare, salvatoare și pentru Occident? Fiindcă, dacă această esență nu e decît unul din modurile de dezvoltare a cărei principală consecință este că „face de nerecunoscut *poesis*-ul” înțeles ca *producție* a unui aducător „care trece din non-prezent în prezență”¹²⁸, prin ce anume deschiderea către această esență, practică de gândire răbdătoare, ne face să ne lăsăm prinși – și încă într-un mod căruia Heidegger îi spune „inspirat” – de o „chemare eliberatoare” comparabilă cu o transmutație, prin faptul că i-ar permite lumii să se schimbe din temelii, începînd cu prăpastia¹²⁹? Perceput la prima vedere doar în simplitatea hotărîrii sale, gestul heideggerian dezvoltă curînd o complexitate, ba chiar o ambiguitate care o depășește pe cea inerentă esenței tehnicii și care e observabilă cel mai bine pornind de la *unghiul subtil* al transmutației privite ca punct de vedere privilegiat asupra diferenței dintre ființă și fiind. O atitudine apare cu siguranță constantă și determinantă pentru emanciparea față de resentimentul ce-și găsește prelungirea în orice somație examinatoare, și anume intrarea în regiunea cea mai originară în care esența apare ca atare în limpedea ei transparență, astfel încît un acord – o trans-sonanță – să elibereze împreună ființa și „văzătorul”¹³⁰ ei, redîndu-le pe amîndouă unui destin poetic cîndva

126. *Ibid.*, p. 38.

127. *Essais...*, p. 88.

128. *Ibid.*, pp. 40, 16.

129. *Chemins...*, p. 324.

130. *Acheminement...*, p. 41; despre sit (*Ort*) vezi p. 415.

comun. Putem de aceea să credem că „excesul de durere” la care face aluzie Heidegger ar fi în această privință inițiator, prin faptul că accelerează trimiterea spre esență care numai ea poate așeza din nou omul pe drumul unui destin. Dar nu putem nici să excludem posibilitatea ca acest exces să ducă la un soi de „lăsare în voia soartei, cădere în Neant”¹³¹, considerată antidot al disperării în *Ce este metafizica?*. În sfârșit, cum să credem că „privirea de flăcăra” despre care Heidegger spune, pornind de la Dict-ul poetic al lui Trakl, că „determină în suflet măreția sa”¹³² ar putea să inaugureze o pornire la drum care să fie și manevră de plecare în larg către un „pământ”, dacă nu recunoaștem în cuvântul poetic elaborat în vremuri de deznădejde situl cel mai original de unde să se poată transmuta orice durere, „spiritualizată” grație unei ieșiri cvasisacrificiale înspre afară a sufletului, aruncat de Spirit „pe drumul pe care mersul este întrecere”:

Strălucirea este ardoare luminătoare. Cel ce strălucește este extazul care luminează și pune în lumină, dar a cărui putere nu încetează a roade și a consuma totul pînă la albirea cenușii¹³³.

Oare în acest sit poetic ce configurează în întunericul cel mai negru al deznădejzii cu cel al Occidentului în declin să-și găsească cea mai ocultă alăturare „problema ființei” și problema Marei Opere? Dar rămîne ambiguitatea de a ști dacă această unică problemă (*Seinsfrage*) ne autorizează să citim într-o perspectivă comună, ca pe stăpîni succesele ale unei *rezonanțe inițiale*: căutarea unei consonanțe, eliberatoare prin faptul că este reîntoarcere la esență, care să declanșeze ea însăși faimoasa „întorsătură” (*Kehre*) prin faptul că ar permite desprinderea de raportarea iluzorie la fundament întreținută de metafizică, emancipare manifestîndu-se atunci prin dezlănțuirea, în sine foarte primejdios-echivocă, a unei străluciri a Spiritului care cheamă la rîndul său o ultimă și alchimică decantare al cărei principal operator ar fi sufletul, jucînd aici rolul în mod clasic protector – prin aceea că este sacrificial și mediator – pe care i l-a recunoscut tradiția ezoterică occidentală. Sau trebuie să credem că e vorba aici de registre diferite, a căror disparitate poate contribui, de altfel, la năruirea spirituală a Occidentului? Dar în sensul acesta, pornirea heideggeriană la drum poate părea și singurul *sit* care să facă să *consoneze*, în perspectiva unei unice transmutații a deznădejzii în

131. *Questions*, I, Paris, Gallimard, 1968, p. 72.

132. *Acheminement...*, p. 65.

133. *Ibid.*, pp. 62-63.

destin, spațiul regăsit al Dictului poetic și cel al unui „pământ”, devenit „spiritual” prin aceea că în el se întreprinde transmutarea – și nu numai sublimarea – esenței comune a nihilismului și Occidentului. Despre acest „pelerinaj” vorbea A. Silesius:

Der Ort ist dass Wort.

Der Ort und's Wort ist Eins, und wäre nicht der Ort,
(Bey Ewger Ewigkeit!) es wäre nicht dass Wort¹³⁴.

134. „Locul este Dumnezeu/ locul și Dumnezeu sînt una; de n-ar fi Locul/ (pe toată veșnicia!) n-ar fi Dumnezeu”: *Le Pèlerin chérubinique* (trad. H. Plard, ed. Aubier-Montaigne), pp. 91-92.

PARTEA A TREIA

AURUL TIMPULUI

Răscumpără timpul. Răscumpără
vedenia nedescifrată din cel mai înalt vis
al licornilor încununați ce tirăsc grapa de Aur.

T.S. Eliot, *Poèmes*, (trad. P. Leyris),
Paris, Seuil, 1969, p. 123.

Creațiile și veșniciile nu sînt valabile altfel decît
începînd cu o piatră a timpului.

A. Artaud, *OC*, vol. 15,
Paris, Gallimard, 1981, p. 245.

Să trag spre mine, din adîncul timpului, creanga
pe care niște flori întîrziate trăiau în bună înțelegere
cu fructe aproape tomnatice.

R. Char, *OC, Recherches de la base et du sommet*,
Paris, Gallimard (Pléiade), p. 715.

Dar timpul veritabil este venirea ființei deja ca
sine. *Deja* nu indică pur și simplu un trecut, ci recule-
gerea înmuguririi care, adunînd totul la sine, o ia
înaintea oricărei veniri, întorcîndu-se mereu să se
adape din taina izvorului care, din zori, i-a izvorît.
(...) Începutului îi corespund totuși o privire și un vis
care strălucesc de aur, luminate cum sînt de natura
„aurului, a adevărului”.

M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*,
Paris, Gallimard, 1976, p. 60.

Vremea de a Opera

(...) amintindu-ne mereu că această operă e firească și că totuși trebuie lucrat cu blindețe, căci firea nu suferă violența¹.

Despre lucrarea alchimică, B. Valentin conchide laconic: „Artistul, făcând demonstrația științei sale, nu a făcut altceva decât să înmulțească sămînța Naturii”². Cîteva secole mai tîrziu, R. Caillois va aminti că, chiar după etimologie, artistul este în esență „SPORITORUL, acela care conferă influența și importanța”³. Iar la întrebarea „Ce înseamnă a fi Filosof?”, un vechi tratat răspunde: „Filosof este cel ce cunoaște virtuțile tuturor lucrurilor create, și naturile lor. (...) Dacă în voi ar fi Filosofie, sau Știință și Înțelepciune, copiii voștri s-ar înmulți, iar arborii voștri ar crește și n-ar muri; iar bunurile voastre ar fi sporite, și ați fi cu toții Regi, întrecîndu-i pe dușmanii voștri”⁴. Fii ai lui Hermes după tradiție, alchimistii se mai numesc și Adepți (în virtutea inițierii conferite de lucrarea Artei), Artiști (ținînd seama de raportul lor „creator” cu Natura) și Filosofi (prin aptitudinea lor de a desluși virtutea germinativă închisă în orice „materie”, de a-i însoți desfășurarea pînă la cea mai înaltă strălucire. Poate deci să se numească Filosof cel care, neîndurînd „condiția becisnică”⁵ în care dormitează Creațiunea, își asumă sarcina de a-i elibera forțele care, fiind oculte, sînt și oculte. Totuși, pentru a readuce lumea la „sănătatea” ei fundamentală, Filosoful nu apelează la alte energii decât cele ce constituie „virtutea” ascunsă a fiecărei ființe actualmente deficiente. El se mulțumește așadar să declanșeze un proces de autoeliberare și

1. D. Lagneau, *Harmonie mystique*, p. 76.

2. *Les Douze Clés de la Philosophie*, Salmon, BPC, III, p. 35.

3. *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1976, p. 27.

4. *La Tourbe des Philosophes*, Salmon, BPC, II, p. 49.

5. „Le Livre des sept Statues”, H. Corbin, *L'Alchimie comme Art hiératique*, Paris, L'Herne, 1986, p. 100.

de autometamorfoză – și, desigur, de eliberare *prin* metamorfoză –, cu respectarea „legii” celei mai intime a fiecărei făpturi:

La fel, duhul acesta scump, ținut/ Înăuntrul aurului blond, ca un rob încătușat,/ Cere mînă de meșter bine șlefuită,/ Care să-l dezlege din legăturile lui,/ Și să-i dea putere,/ Ca să se bucure de puterea naturală⁶.

Dar condițiile tehnice ale acestei eliberări se dovedesc ele însele inseparabile de o stare de spirit ce face rectitudinea conduitei, puterea de îndurare a ascezei și mîngîierea speranței să colaboreze doar pentru a *Opera*, definind prin aceasta deopotrivă un tip de acțiune și de responsabilitate, precum și o înscriere a operatorului în spațiul/ timp al unei cosmologii dominate de atotputernicia „magiei”, naturale, se înțelege. Arta alchimică fiind arta stăpînirii Focului, *punerea în Operă regulatoare* a „puterii” care trebuie deșteptată, ea constituie deci deontologia mai mult sau mai puțin explicită a oricărui început de dezocultare. De asemenea, eliberarea energiilor închise în orice „materie” trebuie să fie rapid însoțită de punerea lor în gravitație (învîrtirea roții) în jurul unui punct fix (grăunte, sămînță...) care devine astfel axul și centrul invizibil al unei rotații ce ponderează, prin însăși circularitatea sa, traiectul mai mult sau mai puțin transgresiv al oricărei emancipări. Dacă există o înțelepciune filosofală, ea pare să rezide în posibila echilibrare dintre trezirea (necesară!) a virtualului și reglarea fin integratoare care îi asigură „sănătatea” cea adevărată și durabilă, puterea potențial distructivă regăsindu-și centrul de gravitate și forța de gravitație în circulația continuă care îi netezește, ca să spunem așa, elanul impetuos și dezordonat, așa cum s-ar întîmpla cu lutul sub mîna olarului. Precauțiile acestea operatorii ne fac să ne îndoim de caracterul autentic „alchimic” al oricărei demultiplicări de putere care n-ar fi găsit în același timp locul și ritmul care să-i permită energiei dintr-o dată eliberate să devină *forță multiplicativă de radiație*. Prudență cu atît mai necesară, cu cît Natura nu mai reprezintă pentru moderni acea forță de *con-ținere* care îl ajuta mult pe Artist în misiunea sa de deșteptător, înarmîndu-l împotriva propriilor sale exagerări, împotriva ispitei mereu latente de eventrație profanatoare și prădalnice și, dimpotrivă, conducîndu-l treptat la a se descoperi responsabil și păzitor. G.B. Porta enunță fina ponderație a acestui tip de dialog, recunoscînd mai întîi că acesta, „ca Ministru și rob sîrguincios, extrage și dă la iveală secretele pretutindeni ascunse în sînul Naturii și, de asemenea, manifestă prin încercare stăruitoare ceea ce a cunoscut că e adevărat”, precizînd totuși de îndată:

6. J.A. Augurelle, *Le Livre de la Chrysopée* (1626), Paris, Arma Artis, 1977, p. 13.

Vechii înțelepți au găsit cu cale să stabilească un hotar sau o limită, dincolo de care să nu poată trece în cercetarea cauzelor, știut fiind că în tainele Naturii sînt multe lucruri ascunse și pline de energii, cărora presupunerea și gîndirea omeneștii înțelegeri nu pot să le scormonească pricinile, nici să le înțeleagă. Căci acestea zac îngropate în întunecimea Naturii și într-o măreție tainică, datorită căreia mai degrabă trebuie să le admirăm decît să le cercetăm încîlceala. Considerînd acestea, Teofrast a vorbit cu înțelepciune, zicînd: „Cine caută rațiunea tuturor lucrurilor, acela scoate rațiunea cu știința”⁷.

A înțelege filosofia alchimiei înseamnă deci în primul rînd a lua în seamă și a asuma acea alunecare mereu posibilă și primejdioasă dintre a căuta înțelesurile și a *da un înțeles*: fie că invocăm o diferență într-adevăr respectabilă dintre secret și mister, fie că ne preocupăm de o *menținere a obscurului* pe care postmodernitatea abia începe s-o descopere ca nefiind neapărat refulare inconștientă, complicitate ipocrită cu puterile umbrelor, întoarcere la nearticulat sau seducție a „iraționalului”. În sensul acesta, obscura lucrare de a Opera poate părea o indispensabilă propedeutică la o meditație reînnoită asupra oricărei lucrări de „creație” ce scapă mecanismelor și determinismelor producției acumulatorie și devastatoare: „Nimeni nu ți-a spus cum se închide tăcerea lumii asupra a tot ce crește”, scria Rilke⁸. Or, pentru alchimiști, o asemenea ocrotire este înscrisă ca în filigran în traseul unei rectitudini – „dreapta cale a Operei”⁹ – ce călăuzește și orientează sinuozitățile unei aventuri presărate cu piedici și dezamăgiri. E vorba mai întîi de a descoperi, apoi de a păstra o direcție, de a angaja în această direcție o „voință unică”, întrucît se admite că „știința aceasta îl solicită pe om cu totul”¹⁰, obligîndu-l să se mențină „ferm și hotărît în ceea ce va fi întreprins”¹¹. Astfel, Artistul se află el însuși „adunat” așa cum trebuie să fie unica „materie” în unicul Vas al lui Hermes: luptînd împotriva duplicității sufletului și versatilității dispoziției, alungînd „viciul aroganței” prin care spiritul pretinde să-i impună materiei legea și *tempoul* său. Nu că ar fi vorba să i se zdrobească sistematic toate resorturile atunci cînd i se înfrînează mișcările nesupuse cu riscul de a favoriza, printr-o asceză prea aspră, unele profituri mai ascunse¹². Ba chiar

7. *La Magie naturelle*, Rouen, 1612, p. 21.

8. *Œuvres*, vol. 2, p. 436.

9. N. Flamel, *Le Désir désiré*, p. 88.

10. M.A. Crasselame, *La Lumière sortant...*, p. 262.

11. Geber, *Œuvre chymique*, p. 42.

12. Astfel, R. Abellio scrie: „Orice ascetism ajunge (...) la o morală a profitului. Este pariul lui Pascal: renunți la un lucru ca să obții altul. Natura nu procedează așa. Acolo nimic nu se pierde. Nu există deșeuri: alchimie contra chimie” (*Dans une âme et un corps*, Paris, Gallimard, 1973, p. 190).

dimpotrivă: a păstra „un spirit foarte subtil” sau „viu, pătrunzător și harnic”, dublat de o „inteligență profundă” în care se conjugă perspicacitatea, intuiția și clarviziunea – tot atâtea auxiliare prețioase ale *imaginației active*, care scrutează viața ocultă a materiei fără a îngădui nimic curiozității zadarnice sau „fanteziei absurde”. În această ucenicie a *manevelor inspirate*, „inima și purtările cinstite” ale Adeptului nu sînt decît expresia cea mai exoterică¹³ a unei rectitudini ce caută să-și potrivească pasul după „Știința Balanței” hermetice în mîinile harniceii Naturi, care cere însă și ajutorul Artei. De altfel nici nu mai e nevoie să precizăm la ce se Operează, dacă e adevărat că angajamentul astfel luat ajunge pentru a determina, fără a închide, cîmpul unei activități, al unei ciudate „lucrări” al cărei caracter filosofal ține și de stilul demersului început, dar și de roadele culese ulterior. De aici ar putea să „capete corp” o comunitate discretă și neobișnuită, comunitatea *oamenilor de Operă*: răspîndiți în spațiu și timp, toți (poeti, mistici, gînditori...) refractari la proiectele și calculele instituite, dar contribuind poate la echilibrul lumii, căreia îi încarcă de umbră ambițiile nemăsurate. Dacă e adevărat că „durata deosebește diabolicul de divin”, cum îi plăcea să creadă lui S. Weil¹⁴, acești oameni de Operă ar avea mai întîi în comun un fel de *religiozitate de fond*, această virtute aproape penitentă, care, schimbînd patimile în compătimire, permite îndurarea unei traversări a timpului, pentru care abia mai tîrziu s-ar găsi răgazul de a o aduce ca ofrandă.

Într-un anumit fel, gestul milos prin care alchimistul trezește Natura ca să-i elibereze potențialul „creator” poate să amintească de gestul gnosticului care caută să elibereze peticele de lumină ascunse în orice materie creată¹⁵. Cu diferența, totuși, că aici nu există nici o condamnare a „lumii” percepută ca loc și simbol de insuportabilă încarcerare¹⁶, ci doar refuzul de a-i neglija actuala imaturitate. Dacă pentru aceasta trebuie asigurat un punct de ancorare comparabil cu ceea ce Kierkegaard numea „punctul lui Arhimede, care nu e din

13. Cf. G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, p. 50: „Adevărul inimii este adevărul Lumii. Calități cum ar fi abnegația, probitatea, răbdarea, metoda scrupuloasă, munca îndrîjită n-au fost nicicînd mai intim integrate meșteșugului decît în era alchimică”.
14. *La Connaissance surnaturelle*, p. 313. S. Weil vedea în așteptare o posibilă „transmutare a timpului în eternitate” (*op.cit.*, p. 47).
15. Cf. H. Jonas, *La Religion gnostique*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 306 sq.
16. Astfel, împărțită între o dragoste de lume moștenită de la Greci și o neîncredere aproape gnostică față de orice materie, S. Weil a oscilat întotdeauna între recunoașterea rolului mediator al alchimiei și refuzul de a vedea „împlinindu-se” prin alchimie o speranță care să-și afle adevăruri în Euharistie, singura adevărată Piatră filosofală (*Lettre à un religieux*, Paris, Gallimard, 1951, p. 61).

lumea aceasta”¹⁷, atunci prin descoperirea lui în inima „materiei” alchimistul înțelege să facă din religiozitatea sa o cale operativă capabilă, la rîndu-i, să răscumpere un Pămînt către care se va închide – dar de astă dată în mod eliberator – iterația începută cu prepararea acelei *materia prima*, existînd, evident, totdeauna riscul ca o asemenea întoarcere – necesară pentru ca peretele unei „lumi” să-i ofere energiei de combustie ocazia de a fi luminătoare – să nu devină pretext pentru o nouă întemnițare. Poziția alchimistului ar putea de asemenea să fie numită *tangentă la orice „lume”*, în sensul sugerat de M. Leiris: „Un scurt paroxism, care nu durează mai mult decît un fulger și își datorează fulguranța faptului că e situat la răscrucea dintre o unire și o despărțire, dintre o acumulare și o cheltuire, ca Dumnezeu lui Nicolaus Cusanus, izbăvit numai în măsura în care cuprinde, dar în același timp se și sfîșie în ansamblul tuturor liniilor și al tuturor abaterilor lor”¹⁸. Singularitatea căii filosofale stă în perseverența și dulcea violență cu care este căutată o asemenea tangentă, figura ultimă a unei năzuințe care la început a fost cea a unui „mag”, preocupat să unească Cerul și Pămîntul în scopul unei armonioase cosmizări.

Sincronicitate operativă și religiozitate

A ajuta, a călăuzi, a desăvîrși: aceștia sînt termenii cei mai obișnuiți care exprimă acțiunea Artistului asupra Naturii și caracterul puternic revelator și totuși secundar al intervenției sale: „Căci nu numai în această Știință, ci în toate celelalte, noi nu putem face nimic altceva decît să ajutăm Natura, ba încă n-o putem ajuta prin alte mijloace decît prin foc și prin căldură”¹⁹. De unde forma frecvent dialogată a raportului dintre Artist și „materia” sa: „Te voi călăuzi cu atîta prudență și veselie, că nu vei avea ocazia să te superi, fiindcă eu cunosc complexiunea ta pe din afară și pe dinăuntru”. „Călăuzire” uneori asimilată cu o itineranță pe care Artistul și Natura o îndeplinesc unul prin celălalt și unul cu celălalt: „Cînd mi-ai poruncit să te însoțesc zi și noapte cu o făclie aprinsă, ca să te luminez pe drumul călătoriei tale, tot timpul necesar nu trebuie făcut și păstrat nimic altceva decît căldură”²⁰. Sedentarității cerute de Operă îi corespunde deci o *mobilitate operativă*, poli între care Artistul trebuie

17. *Journal*, vol. 1, p. 45.

18. M. Leiris, *Miroir de la tauromachie* (1938), Paris, Fata Morgana, 1981, p. 26.

19. Le Cosmopolite, *Nouvelle Lumière chimique*, p. 77.

20. J. Le Tesson, *L'Œuvre du Lion Verd*, pp. 20, 22.

să învețe să devină „punctul fix”, dar și balansierul. Tot așa cum Sulful și Mercurul se distrug și se înalță unul pe altul, Arta se recunoaște drept administratorul, „ministrul ingenios al sîrguitoarei Naturi”²¹, capabil să „administreze”, adică să facă să rodească „operațiile pe care Natura le împlinește pe ascuns în adîncul ei Rădăcină”²². Autosuficientă, animată de o dorință care o poartă spre propriul ei apogeu, dar repliată prin circularitatea ei autogeneratoare, Natura are nevoie de Artist ca să fie adusă în condiția de a porni pe propriile sale „șine”, a căror rigoare alchimia n-o exprimă niciodată în termeni de determinism:

Nu ai altceva de făcut decît să prepari Materia așa cum trebuie, din afară, pentru că ea de la sine face pe dinăuntru tot ce este trebuincios ca să devină perfectă. Fiindcă ea are în sine un principiu și o mișcare ce îi este intim unită și care o face să acționeze pe o cale sigură fără să se rătăcească și printr-o ordine infailibilă, incomparabil mai bună decît oricare alta pe care ar putea-o născoci și închipui Oamenii²³.

Ciudată relație, în care Natura-„materie” cere de la Artist impulsul ce-i permite să-și trăiască autoîmplinirea, în care omul nu se poate lipsi de „materie” pentru a accede la propria sa „naturalitate” Operată, fără ca, prin aceasta, unul să poată fi numit cauză sau consecință a celeilalte; textele nu încetează să insiste asupra faptului că Artistul nu adaugă nimic *din exterior* unei Naturi care nu-și va lua avînt în cele din urmă decît pornind de la propriile sale resurse și în funcție de ele. Determinant și formator, raportul lor rămîne cu toate acestea *a-cauzal*: între gestul operatorului și teleologia inerentă căilor naturale se așază pur și simplu o *sincronicitate operativă* în care rezidă – ca în orice maieutică autentică – enigma unei disjunctii creatoare fără de care n-ar putea fi vorba să culegi cîndva, în mod mai spectaculos, vreuna din manifestările efemere, dar revelatoare, vreunul din miracolele clipei care, străbătînd *continuum*-ul temporal, întruchipează Aurul timpului. Putem vorbi cel mult despre o armonizare a Artistului cu Natura, derutantă pentru oricine nu părăsește schemele cauzaliste ale logicii operatorii. Dacă e vorba aici – sub formă dialogată, împărțită și devenită tangibilă prin lucrul de laborator – despre un soi de *activitate neactivă* cunoscută și practică de alte tradiții spirituale²⁴, Arta hermetică pare să-i fi

21. M.A. Crasselame, *La Lumière sortant...*, p. 41.

22. J. Le Tesson, *op.cit.*, p. 22.

23. *Le Livre d'Artéphijs*, Salmon, BPC, II, p. 156.

24. Cf. J. Grenier, „Le non-agir d'après le Tao”, *Entretiens sur le bon usage de la liberté*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 119 sq.

căutat rădăcina în acel punct cu adevărat misterios, în care un gest operatoriu obișnuit ajunge să „suspende” efectele direct identificabile ale activității sale obișnuite și să provoace, în sine însuși și în partenerul său, o pornire generoasă, singura cu adevărat eliberatoare, în virtutea căreia nu se mai poate spune nici că gestul n-ar fi avut efecte, nici că ar fi avut tocmai *acele* efecte; ca și cum Natura nu s-ar mulțumi să conțină, ci – păstrînd distanța, ocrotind hiatul – ar avea suprema eleganță de a-l lăsa pe fiecare să beneficieze de intervenția celui alt după ce ar fi redat această intervenție doar „gratuității” sale:

Este adevărat într-un sens că trupul, ars de muncă, trece în produsul muncii, dar în același timp e adevărat și că grîul nu e produs de muncă. Munca nu face decît să pregătească o parte din condițiile indispensabile. Cerul însuși dă din substanța sa, sub formă de lumină și de apă, care coboară și devin spic²⁵.

Prea puțin interesează, de altfel, ceea ce numim „cer”, iar S. Weil, enunțînd la rîndul ei disjunctia fără de care nu mai există „miracol”, știe prea bine că cerul dătător de ploaie nu e decît tot o formulare, tot o desemnare pentru a indica sensul și drumul unei a-gnozii mai radicale și mai salvatoare: *un instrument de orientare pentru o spori-re a virtualității de a fi*, nimic mai mult. Înțelegem în orice caz mai bine, de ce expresia – curentă în sine – de „punere în operă” își află sensul cel mai propriu în arta alchimică de a Opera, ale cărei exigențe contradictorii, la prima vedere, au fost recapitulate foarte corect de R. Allendy: „Trebuie să sprijinim efortul Naturii care tinde spontan către perfecțiune, nu trebuie să distrugem nimic, ci doar să conducem totul, să nu suprimăm nimic, ci să folosim totul aducînd la desăvîrșire deșeurile și impuritățile, să nu contrariem nimic, ci să călăuzim totul, să nu eliminăm nimic, ci să transmutăm totul”²⁶. Această atitudine foarte *cuprinzătoare* cerută de orice „punere în Operă” (închidere ermetică a Apei/Vas) ar putea să nu fie ea însăși decît o formă mai subtilă de prădare (prin digerare sistematică și reciclare grăbită a deșeurilor!) dacă nu ar fi excluse violența și graba. În această privință, alchimiștii sînt categorici: „În Omul de rea-credință și trădător, nicicînd nu va intra Înțelepciunea, nici ajutor nu i se va da”²⁷. Este o exigență confirmată de Natură, care-i spune Artistului: „Mă vei înfierbînta fără de nici o violență, cu o căldură care să mă facă să mor, căci nimic altceva nu mă poate face să mor

25. *La Connaissance surnaturelle*, p. 229.

26. *Le Grand Œuvre thérapeutique des alchimistes*, p. 9.

27. D. Zacheire, *Le Livre de la Philosophie naturelle des Métaux*, Salmon, BPC, II, p. 325.

decît aceasta, și trebuie să fie o moarte lunguroasă și nu subită, alfel ar fi blestemată”²⁸. Se face deci o deosebire clară între inevitabila violență îndurată de „materie” în decursul fazei de *nigredo* și aceea care ar putea strica însăși conducerea și spiritul actului de a Opera.

Privitor la conducerea Marii Opere de dovedește deci hotărîtoare deosebirea clasică dintre teurgie (*Gaeteia* sau Magie neagră) și Magia blîndă sau naturală, altfel spus „cunoașterea fundamentelor întregii Naturi”²⁹, „înțelepciunea misterele naturale”³⁰ sau „studiul aprofundat al lucrurilor celor mai secrete, ca și cunoașterea substanței, a puterilor, calităților, esenței și virtuților a tot ce există”³¹. Fără îndoială că Artistul se recunoaște prin aceasta ca Filosof ocult și Mag, iar alchimia împărtășește viziunea asupra lumii bazată pe principiul de similitudine aflat deja în *Corpus Hermeticum*: „Asemănătorul nu poate fi înțeles decît de asemănător”³². Numai cunoașterea virtuților proprii, a atracțiilor și repulsiilor naturale, îi poate permite Magului să-și exercite rolul esențialmente *legător* care face din el un om *religios*: „Magul, cunoscînd aceste lucruri, împreunează prin virtuți uimitoare Cerul cu Pămîntul și lucrurile inferioare cu desăvîrșirea celor superioare, așa cum plugarul leagă și unește ulmii tineri cu viile”³³. În mare, formulările nu prea diferă, dîndu-i Magiei naturale caracterul ei deopotrivă pămîntesc și hieratic, tonalitatea ei ferventă și oarecum emfatică, într-atît este de vie atenția pe care această Magie o poartă semnelor ce constelează marele trup al Naturii, prin a căror înțelegere ea încearcă să împreuneze „roua cerului cu greutatea grasă a pămîntului”³⁴. Așadar, dacă Magul „trebuie să pună temeliile Filosofiei astfel încît să unească Cerul cu Pămîntul într-un singur microcosm, fără să se înșele nici cît un fir de păr”³⁵, cine altul decît alchimistul care operează pe „materia” sa deopotrivă micro- și macrocosmică s-ar putea numi Filosof ocult? Oare nu în Apa/Vas a lui Hermes este căutată această legătură fundamentală, este rejucată liturgia naturală și cosmică în cursul căreia Natura, ajutată de Artă, își cunoaște înălțarea? Unul dintre alchimiști spune acest lucru cît se poate de limpede: „Spiritul universal coboară din spațiile cerești primăvara și se suie înapoi toamna. Această mișcare circulară de

cădere și înălțare determină un ciclu anual și regulat, în care spiritul joacă rolul mijlocitor între Cer și Pămînt”³⁶. Într-un astfel de context, alchimia apare într-adevăr drept „știința simbolică a formelor naturale, bazată pe corespondența dintre diferitele niveluri ale realității”, iar alchimistul drept „protectorul naturii considerată o teofanie și o imagine reflectată a realităților spirituale”³⁷. În mod reciproc, atunci cînd H. Cornelius Agrippa vrea să evoce atotputernicia Spiritului-legător, el împrumută de la alchimiști virtutea animatoare, regeneratoare, a Chint-Esenței lor:

Tot așa cum sufletele noastre își comunică prin acest intermediar forța membrilor, forța sufletului Lumii se răspîndește în toate lucrurile prin chintesență. Nu există nimic în toată lumea care să nu fie atins de vreo scînteie din forța lui³⁸.

Așadar, dacă noțiunea de Magie naturală este prea puțin explicitată în textele alchimice nu e oare pentru ca ea să fie neîncetat „pusă în Operă” de Artist? Nu înseamnă oare de asemenea că viziunea lumii care a înflorit în timpul Renașterii hermetizante constituia din Antichitate terenul propriu pentru hermetismul alchimic și, mai general, numitorul comun al tuturor concepțiilor „tradiționale” asupra raporturilor dintre Om, Natură și Dumnezeu, oglindite în treimea trup, suflet, spirit? Oricum, pe cît tinde Magia ocultă să „naturalizeze” legătura Cer – Pămînt, pe atît practica filosofală îmbie la o meditație asupra condițiilor acestei relații, ba mai mult, asupra celor capabile să asigure *trecerea de la o legătură restabilită la o transmutație reușită*. Alchimiștii într-adevăr și-au pus mai puțin problema denumirii legăturii, cît altă problemă: cum să unești, prin lucrarea Artei, ceea ce Magia naturală realizează ca în joacă, „sub formă de vibrație obscură și invizibilă energie”³⁹? Nemulțumindu-se a se referi la faimoasa *Tabula Smaragdina*, unii cer: „Explicați-mi, vă rog, cum se face schimbarea Naturilor; vreau să spun, cum urcă în sus ceea ce este jos și cum coboară în jos ceea ce este sus; în ce fel unul se unește atît de mult cu altul, încît se amestecă împreună și ajung să alcătuiască un singur lucru”⁴⁰. Dacă pentru ei nu încapă nici o îndoială că o astfel de trecere ar fi realizabilă, reflecția asupra „termenului mediocru” care asigură medierea este dintre toate cea mai revelatoare pentru evoluția unei Arte care-și pierde treptat sensul

28. J. Le Tesson, *op.cit.*, pp. 15-16.

29. M.A. Crasselame, *ibid.*, p. 52.

30. J.-B. Porta, *La Magie naturelle*, Rouen, 1612, p. 96.

31. H. Cornille Agrippa, *La Magie naturelle*, trad. J. Servier, Paris, Berg, 1982, p. 32.

32. *Poimandres*, XI, 20.

33. J.-B. Porta, *op.cit.*, p. 21.

34. *L'Apocalypse d'Hermès, Alchimie* (trad. B. Gorceix), p. 140.

35. Paracelsus, *Œuvres médicales*, p. 49.

36. B. Valentin, *op.cit.*, p. 140.

37. S.H. Nasr, *L'homme face à la nature*, p. 101.

38. *La Magie naturelle*, p. 65.

39. B. Valentin, *op.cit.*, p. 141.

40. Morien, Salmon, *BPC*, I, p. 83.

orientării în spațiul, pînă atunci „ca prin farmec” deschis, dintre Cer și Pămînt; astfel, declinul alchimiei nu ține desigur atît de dispariția „viziunii despre lume” susținute de Magie și înlocuite apoi de diverse tehnologii⁴¹, cît de *astuparea spațiului mediator* căruia nici o gestualitate operativă nu-i mai poate restitui rolul său de creuzet virtual, lipsindu-se de a putea beneficia în schimb de fluxul și influxul ce ar fi reînceput să circule într-un spațiu repolarizat, remagnetizat. A *contrario*, e izbitor să vezi cum orice creator modern care se pune în situația de a Opera regăsește din instinct o anume atitudine care-i îngăduie să aibă speranța de a deveni cu adevărat operativ, nimic nemaigarantînd că o recosmizare consimțită ar smulge omul din timp altfel decît sub forma unei perpetuități care, asemenea vieții Naturii, nu este probabil decît *promisiune* de nemurire. Astfel, vedem cum „termenul mediu” devine în discurs cu atît mai pregnant și preocupant, cu cît e mai puțin operativ în mod „ocult”.

Se cunoaște importanța simbolică pe care o are pentru hermetiști *Aurea Catena Homeri*⁴², lanțul de aur de care „este atîrnată cu totul falca lumii”⁴³ întrucît ea asigură în mod armonios legăturile consonante dintre diferitele planuri ale unei realități pe care ne-o reprezentăm etajată. Or, adaptarea franceză a lucrării (1772) sub titlul *La Nature dévoilée* a contribuit la oficializarea alunecării dintre spațiu mediator și interlume, permițînd doar o gradare mai sensibil diferențiată. Ceea ce se numește tranziție este definit aici ca „grade de subtilitate”, acestea fiind la rîndul lor concepute ca „raporturi de vecinătate”⁴⁴; munca Artistului constă în a distinge, apoi a ordona gradele acolo unde mai întîi „ochii noștri nu pot zări decît o mică diferență”, în sfîrșit, în a pune în raport de proximitate mai mare sau mai mică elementele „subtilizate” prin aceea că *au fost subdivizate*, pînă cînd se astupă – și se presupune că se și purifică prin atîtea grade – spațiul Cer – Pămînt „mereu plin de aburi, de fum, de nori și de exalații”⁴⁵, singurul mod de a face să se întîlnească cele de sus cu

cele de jos fiind de acum înainte de a ridica spre unele și de a coborî către celelalte un soi de scară foarte fin gradată. De aici înainte, medierea este privită și ea la modul unei diviziuni spațiale infinitizate pentru că se ivește totdeauna posibilitatea unei subdivizări considerate și mai legătoare tocmai pentru că e mai fină, dar prin care tranziția riscă să nu mai transfere nimic. Percepută mai întîi ca haotică, Natura se află dimpotrivă, fără tranziții intime, ordonată după legile devenite străine ale Artei. Degeaba s-a afirmat că Natura operează „fără a depăși gradele intermediare” – adică fără a le transgresa – nu se vede de unde ar mai putea veni vreo posibilitate pentru autometamorfoza treptată distrusă de principiul de diviziune adoptat. Și dacă e vorba în cele din urmă de „a pătrunde pînă în miezul Naturii și a o considera complet goală”⁴⁶, mai are ea altceva de ales, decît între confuzia haotică și o ordonanțare seriată după niște legi extrinsece, funcția metaforică a sufletului aflîndu-se redusă la un soi de metodă ce permite clasarea dificultăților *într-un spațiu omogenizat*? Problema devine atunci de a ști dacă „mașina Artei” nu face decît să însoțească Natura în aptitudinea ei de a-și găsi în sine „separatorul său propriu, care să împreuneze din nou ce este separat și fără nici cel mai mic ajutor din partea omului”⁴⁷, sau dacă devine ea însăși mijlocul „mediocru”, a cărui ustensilitate din ce în ce mai pronunțată lucrează la dispariția oricărui spațiu mediator de transmutație. Ar trebui atunci să căutăm

ce nebulie îi poate încredința că un corp pămîntesc va fi împreunat cu o umiditate apoasă fără vreun mediu care să poată uni aceste două naturi, toți Filosofii ordonînd în mod expres ca elementele să se combine prin niște medii și învățînd că niciodată extremele nu pot fi unite fără o natură care să participe la amîndouă⁴⁸.

Se vede deci în ce măsură intervenția Magului-alchimist care Operează între Cer și Pămînt nu face decît să amplifice în plan cosmic problema autozămislirii *mediatizante*, deja abordată atunci cînd a fost vorba de „materia” filosofală, diferența dintre Natură și „materie” apărînd acum în faptul că, lăsată în seama ei înseși, materia grosolană nu-și poate însuși din nou forța de autometamorfoză și vindecare, latentă în orice Natură capabilă de a juca rolul de agent și de pacient, de Mediu și de Mijloc⁴⁹, cît timp instrumentalizarea „termenului mediu” nu va fi făcut din această legătură/loc intermediar

41. Pare de aceea dificil să nu vezi în Magia renăscută decît o „știință a manipulării fantasmelor”, străbună a psihologiei contemporane de masă, cf. I.P. Couliano [Culianu], *Eros et Magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1984, p. 14.

42. În virtutea referirii la *Iliada*, VIII, 17-26; intitulată și *Annulus Platonis*, cu referire la interpretările neo-platoniciene ale lui Unu; sau *Superius et inferius Hermetis*, cu trimitere la *Tabula Smaragdina*. Despre *Aurea Catena*, cf. F. Maack, *Die Goldene Kette Homers*, Lons, 1905; H. Kopp, *Aurea Catena Homeri*, Braunschweig, 1880; J. Ferguson, *Bibliotheca Chemica*, I, 35 și 469; G. Heym, „The Aurea Catena Homeri”, *Ambix*, martie 1937, pp. 78-83; M. Eliade, *Méphisophèles et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 262-267.

43. M. Maier, *Atalante fugitive*, p. 114.

44. *La Nature dévoilée*, vol. 1, pp. 19, 24.

45. *Ibid.*, pp. 20, 30.

46. *Ibid.*, p. 137.

47. G. Dorn, *L'Aurore des Philosophes, Alchimie* (trad. B. Gorceix), p. 127.

48. D. Lagneau, *Harmonie mystique*, p. 178.

49. *Le Livre d'Artéphilus*, Salmon, BPC, II, p. 123: „Această Apă se mai numește Mijlocul Sufletului, fără de care n-am ști să facem nimic în Arta noastră”.

neutru al unei pure malversații, nici un Vas de Natură nemaicrotind operativitatea potențială a operației. De aceea, începînd din secolul al XVII-lea, tinde să se impună în mod din ce în ce mai clar trecerea de la un *mijloc-mediator* inerent Naturii, apoi și „materiei”, și jucînd în privința aceasta rolul de adevărat „mijloc de unire”⁵⁰ la un *mijloc-unealtă* permițîndu-i operatorului, într-un punct într-adevăr „mediocru”, să facă să se întîlnească, dacă nu chiar să se unească, Cerul și Pămîntul, dar cu prețul unei instrumentalizări a actului de a Opera și al unei „ocultări” a spațiului mediator al viziunii, origine a unei noi închideri, de astă dată proprie modernității: în finita repetare a unei alchimii avortate, devenită incapabilă de cea mai mică orientare într-un spațiu neutru și mohorît perceput ca limb al Creației.

A înțelege prin prisma actului de a Opera calitatea raporturilor dintre Artist și Natură și specificitatea neîncetatului lor dialog ar putea să ducă foarte repede, după cum se vede, la a enunța Esențialul acestei *Ars Magna* numită alchimie, dacă inițiala „punere în Operă” a darului de simpatie n-ar avea mai întîi și mai întîi virtutea de a lămuri articularea unei stări de spirit, a unei proceduri operatorii și a unei cosmologii în care rezidă probabil însăși esența filosofului. Rămîne dificultatea de a ști cum poate integrarea la un spațiu/timp cosmic – făcut cu puțință printr-o gestualitate mai întîi operatorie, dar animată de o atenție, o răbdare și o feroare aproape „religioase” – să genereze un proces comparabil în multe privințe cu o naștere firească, dar care este totuși, prin influența sa, o smulgere din vremelnicie: „Cînd există echilibru între naturile lor, lucrurile dăinuiesc în ciuda timpului, fără a fi consumate de cei doi luminători, nici ruginite de apele lacurilor”⁵¹. Or, dacă nu încapă îndoială că secretul lui *Opus alchemicum* „ar fi legat de puterea adeptului asupra timpului omenesc și a timpului cosmic”⁵², nu mai puțin enigmatic rămîne totuși faptul că încetinirea consimțită a rîtmului unei vieți dedicate Operării lucrează la accelerarea unei pîrguiri cosmice care, contribuind la o emancipare a oricărui timp, confirmă influența soteriologică a alchimiei. Printre alte motive, Opera ar fi deci „Mare” fiindcă a suprapus și a sincronizat continuități și discontinuități, gradualismul unei maturizări și subitismul unei „magii” a clipei, și, mai mult decît atît, fiindcă a făcut ca autonomia unei „zile” – Timpul Operei – să devină locul unei integrări inedite și prea puțin explicite în cadrul general al Magiei care renaște, între Orient și Occident:

50. *Sept Chapitres attribués à Hermès*, Salmon, BPC, I, p. 53.

51. Djâber in M. Berthelot, CMA, III, p. 147.

52. M. Eliade, „Le mythe de l'alchimie”, *Cahier de l'Herne* M. Eliade, p. 161.

Isaac Olandezul are dreptate să spună că ziua nu e nicicînd mai frumoasă ca atunci cînd soarele e sus și se mai vede încă luna pe orizontul nostru sau în emisfera noastră. În lucrarea noastră, cînd violetul a trecut pe deasupra și s-a ridicat citrinul, mica noastră lume e mai strălucitoare decît era înainte și decît va fi pe urmă pînă la sfîrșit, fiindcă atunci luna nu e eclipsată și începe să se ivească aurul⁵³.

Capturarea timpului

Mențiunile explicite cu privire la timpul necesar pentru realizarea Pietrei sînt infinit mai puțin numeroase decît cele relative la „materie”, la Vas sau la culorile Operei, ca și cum funcția și proprietatea esențiale ale timpului filosofal ar fi tocmai de a face Operă printr-o accentuare, scandare ocultă a „materiei” și nu de a afirma vreo putere oarecare. Durata menționată ca timp al Operei: o zi, trei zile, un an... n-ar fi deci un timp real și măsurabil, ci numai un punct de reper în durată⁵⁴. În privința timpului, lucrurile s-ar întîmpla la fel ca și în privința limbajului alchimic în general: cuvîntul utilizat – aici mențiunea temporală – ar servi ca punct de ancorare în jurul căruia s-ar învîrți Opera, ea însăși totdeauna descrisă dintr-un punct de vedere parțial și temporar dominant. De asemenea, putem într-un fel să spunem și să repetăm că Opera durează o oră, o zi..., din moment ce secvența temporală desemnată ca *unitate operativă* nu are semnificație operatorie decît raportată la ciclul zodiacal care o integrează cosmic:

Anul filosofilor nu e altceva decît roata pe care-o face Soarele filosofic,
Cînd străbate Pămîntul prin Zodiac
Luna filosofică, este roata Lunii
Săptămîna, a celor șapte planete,
Iar Ziua, a luminii și a beznelor,
Lumea este însăși materia⁵⁵.

Se vede deci că anul Filosofic nu poate fi creator de timp autonom recunoscut ca fiind cel al Operei, decît fiindcă el s-a situat mai întîi în sînul ritmurilor cosmice, părăsirea acestei exigențe însoțind de altfel

53. „Lettres philosophiques”, in B. Husson, *Trois textes alchimiques du XVII^e siècle*, p. 49.

54. De aceea, Dom Pernety precizează că prin anotimpuri hermetice se înțeleg „diferitele stări succesive în care se află materia Artei în cursul operațiilor, iar aceste anotimpuri se reînnoiesc în fiecare an filosofic, adică de fiecare dată cînd operația este reiterată pentru a se ajunge la perfecțiunea Operei” (*Dictionnaire mytho-hermétique*, articolul „Saisons”).

55. *Aphorismes chymiques*, pp. 9-10.

declinul alchimiei tradiționale⁵⁶. Dar o dată ce această necesitate este recunoscută, păreri continuă să difere tot atât de mult cînd e vorba de momentul cel mai favorabil pentru a începe lucrarea Artei, esențialul pîrînd a fi și aici de a găsi, în raport cu ciclurile și ritmurile zodiacale, un punct temporal de racordare comparabil cu misteriosul punct-germene căutat în inima „materiei”: „Fericiți Savanți, a căror Știință divină găsește în invizibil un punct indivizibil, care singur poate alcătui miracolul Artei”, spune un tratat⁵⁷, fără a preciza de altfel natura acestui soi de *omphalos* temporal-intemporal prin care Opera este legată de marele trup al lumii. Dar fiind mai ales și momentul de prefacere al beznelor iernii (*nigredo*) în lumină (*albedo*), acest punct se va dovedi pîrghia cea mai puternică a Operei, a cărei rotație sezonieră poate fi prezentată în acest fel, cel puțin dacă se reține ca primă referință intrarea Soarelui în Capricorn:

Iarna	→ Putrefacție (<i>Nigredo</i>) = a dizolva
Primăvara	→ Opera la alb (<i>Albedo</i>) = a coace
Vara	→ Portocaliu, apoi Rubin = a coagula
Toamna	→ Piatra la Roșu (<i>Rubedo</i>) = a culege – a vopsi – a înmulți

În măsura în care Opera tinde deci să se impună ca *unitate operativă* a cărei autonomie face ca toate reperele temporale obișnuite să fie pieritoare, trebuie să conchidem că un an „filosofic” nu exprimă cîtuși de puțin un timp neapărat mai lung decît o lună sau o zi, ci trimite la o ierarhie de secvențe calificate a fi proprii pentru *temporalitatea* actului însuși de a Opera și a căror durată nu mai este măsurabilă în timp obișnuit. De aceea ajungem să credem că prima victorie asupra timpului este de a izbuti să-l înlocuiești printr-un sens trăit, prin faptul că este „Operat”, al temporalității: prima arcuire a unei extravagante ucigătoare, a unei rămîneri mincinoase în ne-Operare, în relativă unitate, globalitate. Dar se vede de asemenea și cît ar fi de ușor să ne reprezentăm timpul Operei ca mai bogat, mai plin și mai adevărat decît timpul convențional vulgar. Și totuși, prin ce s-ar deosebi Opera de o lucrare mercenară, dacă prin ea nu s-ar efectua o sedimentare deosebită, capabilă să înlăture „zgura” temporală care încetinește accesul la nemurire? Dar aceasta nu înseamnă oare că, departe de a vedea numai în el dușmanul sau ajutorul fără de care roata Operei nu s-ar putea învîrți, ar trebui să învățăm

56. Cf. *Recueil sur le Grand Œuvre* (sec. XVIII): „Anotimpurile operei nu sînt supuse anotimpurilor lumii, adică ne putem începe opera în orice anotimp al anului și în orice moment cu același succes” (vol. 1, p. 432).

57. *Préceptes et instructions du Père Abraham à son fils*, Salmon, BPC, IV, p. 561.

să deslușim în timp „materia” pe care urmează cu precădere s-o *răscumpărăm*? Cine altul decît timpul, purtător al leprei care e vremelnicia, merită în această privință îngrijirile vigilente și compătimitoare ale Artistului care pretinde că Operează? Oricine se face sensibil la spiritul unui asemenea demers recunoaște, într-adevăr, că nici nu se pune problema „să învingem timpul”: formulare faustică pentru o putere de a îndura despre care am prefera să spunem mai curînd că săvîrșește o *capturare a timpului*, asemenea fugarului Mercur venit să se adăpostească în căușurile pentru el pregătite:

(...) Apoi luăm niște oameni călări pe cai buni; caii și oamenii sînt acoperiți cu plăci de aur; ei înaintază pe malurile vecine cu marea de mercur. Soarele face să strălucească plăcile de aur și mercurul se repede ca valul fluxului, cu viteza unui lipici lichid. Călăreții o iau la fugă pe caii lor. Mercurul se repede pe urmele lor. Dacă merg încet, cai și oameni pier scufundați; dacă cîștigă viteză, atunci mercurul își sleiește puterile și rămîne în tranșee. Cînd a ajuns acolo, atunci îl adunăm, îl supunem acțiunii focului cu ulei de susan și obținem argint de floare⁵⁸.

Cum să ne mirăm că despre *timpul Operei* se poate spune aproape orice: că e continuu, discontinuu, paradoxal, spiralat... și că alchimistii s-au exprimat în legătură cu el „la fel de enigmatic ca și în legătură cu materia și cu Vasul”⁵⁹? Oare nu este el de fapt și „materie”, și Vasul? Și echivalențele monotone, la prima vedere omogenizante, ne vor irita cît timp nu vom fi descoperit *punctul de fugă* datorită căruia aceste transvazări lingvistice se profilează dintr-o dată pînă la un orizont a cărui linie ajunge și ea să se arcuiască: loc de naștere pentru o „lume”, mică sau mare, pornind de la care privirea, reînsușindu-și temporalitatea, aduce la sine zilele și lunile rătăcite. Fiindcă nu e vorba, cel puțin într-o primă etapă, decît de aceasta: de a face *curbura* temporalității să întreacă treptat linearitatea fugitivă a timpului, iar din această globalitate Operantă prin faptul că a fost Operată, îndurată, de a face *căușul* în care va veni să se lase capturată puterea ale cărei mreje nu cuprindeau de fapt decît vidul și moartea:

Cînd trecutul pare a se întoarce din străfundul viitorului, cînd opera făcută odinioară apare ca o muncă ce trebuie îndeplinită, diviziunile arbitrare ale timpului încep să se șteargă. Și este prima experiență care te smulge din succesiunea numerică, așezîndu-te în propria ta inimă,

58. F. De Mély, *L'Alchimie chez les Chinois et l'alchimie grecque*, extras din *Journal asiatique*, Paris, Impr. nationale, 1895, pp. 24-25.

59. Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, articolul „Mois philosophique”.

locul acela ce se află în spațiu, mereu la fel de departe de toate și căruia nesfârșita mișcare ce-l înconjoară îi dă răsăritul și asfințitul⁶⁰.

Totuși, această „recordație” nu ar constitui încă decât o eufemizare și nu o transmutație⁶¹, o repliere uimită asupra unui „spațiu lăudat” (Bachelard) în care ar veni să se potolească larma lumii celei prea mari, dacă puterea de a îndura cerută de actul de a Opera și subtila „anulare” prilejuită de o asemenea punere pe orbită nu ar fi inversat circuitul vampiric al prădălniciei temporale și, determinînd „anul” filosofic să-și „prindă coada ca un șarpe” (M. Maier), n-ar fi silit prin aceasta timpul devorator să devină, la rîndul său, „locul” în care mereu patetica reverie a lumii ar consimți să nu fie decât *materia prima* pentru o a-temporalitate, ea singură cu adevărat ocrotitoare și împăcată: „Din faptul că sîntem acum rezultă, dacă ne gîndim bine, că trebuie să fim oricînd. Fiindcă sîntem însăși ființa pe care timpul a adunat-o în sine ca să-și umple propriul lui vid, iar această ființă umple totalitatea timpului, prezent, trecut și viitor, în același fel, și ne este la fel de imposibil să cădem în afara existenței ca și în afara spațiului”⁶². Cel puțin din acest spațiu, și nu din întinderea măsurabilă și fărîmițabilă (*res extensa*) din care filosofia Occidentului a făcut locul de expansiune a unei voințe faustice de putere, rămasă în esență supusă timpului, sau locul anonim al unui exercițiu al inteligenței ce încurajează desigur *a contrario* valoarea unei „durate” fără îndoială mai creatoare (Bergson), dar fără ca din această cauză *timpul să fie răscumpărat*, și împotrivirea lui la o spațialitate rămasă goală sau bîntuită să fie abolită. Or, fiindcă a făcut să se întâlnească și să se angreneze unul într-altul un ciclu „oriental” și un ciclu „occidental”, temporalitatea alchimică este desigur mai capabilă decât oricare alta să lămurească în schimb destinul „de plumb” al unui Occident îngreuiat de atîtea contra-alchimii, chiar pe locurile în care se desfășurase la început speranța Operei:

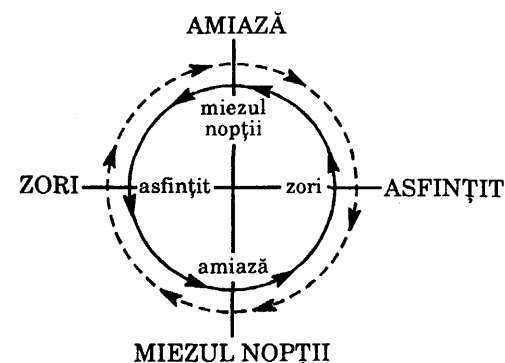
Sînt două pietre principale ale acestei arte: cea albă și cea roșie, de o natură minunată; cea albă începe să se ivească la asfințitul soarelui pe fața apelor, ascunzîndu-se pînă la miezul nopții, apoi năzuiește spre adînc, dar cea roșie operează dimpotrivă, fiindcă începe să se ridice pe ape la răsăritul soarelui pînă la miezul nopții și apoi coboară în adînc⁶³.

60. R.M. Rilke, *Œuvres*, vol. 3, p. 131.

61. În această privință, vezi *infra*, pp. 422-425.

62. A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté...*, p. 1235.

63. J. Le Tesson, *L'Œuvre du Lion Verd*, p. 87.



Oricare ar fi unitatea de timp aleasă, desfășurarea Operei va adăposti deci o complexitate intimă care interzice reducerea ei la simpla circularitate a unui ciclu zilnic, lunar, sezonier sau anual, căci acest ciclu ar purta în el două mișcări contrarii, numai în aparență alternate, dar de fapt profund *sincronizate*, apogeul uneia coincizînd cu ocultarea aproape totală a celeilalte. Astfel, temporalitatea filosofală ar adăposti un timp *în mod invizibil dublat*, urzit neîncetat printr-o conjuncție „chymică” a ocultului și manifestatului care i-ar îngreuna conținutul, ușurîndu-i în același timp tonalitatea ucigătoare. Percepția unei asemenea dublări se poate dovedi deosebit de vie într-unul sau altul din punctele tari ale pătrimii spațio-temporale reprezentabile în acest fel, în momentul în care vîrfurile cel mai extrem al circularității pare să dea naștere unei *angularități* care, lăsînd pentru scurt timp să se deslușească întretăierea ciclurilor, l-ar elibera tocmai prin aceasta pe observatorul-operator în poziția sa tangentă de povara vremelnice. Fiindcă, dacă noțiunea de Operă ne lasă într-adevăr să presupunem că există un soi de punct zero de echilibrare – punct în afara timpului obișnuit asimilat cu aurificarea –, în care se „anulează” cele două cicluri venite din Orient și din Occident, însăși *globalitatea* procesului⁶⁴ sugerează că timpul n-ar putea fi abolit decât prin armonizarea centrului sferei cu oricare dintre punctele circumferinței în care tangenta este susceptibilă de a fi percepută și trăită: nici poziție definitiv centrală, nici extaz foarte momentan periferic, atemporalitatea Operei ar cere astfel să fie mereu rejucată cu ajutorul *clipelor revelatoare*, care ar putea fi întrevăzute

64. Remarcabil evocată de Th. Mann în *Joseph et ses frères* [Iosif și frații săi], I: *Les histoires de Jacob*, p. 167: „Nu numai că elementul ceresc și elementul pămîntesc se recunosc unul într-altul, dar datorită mișcării de rotație a sferei, cerescul se transformă în pămîntesc și invers, de unde rezultă adevărul că zeii pot deveni oameni, iar oamenii, la rîndul lor, zei...”.

pe plan cosmologic prin ora Amiezei – ora primejdiilor și încintărilor extreme⁶⁵ – întrezărire ce ar fi cel mai apropiat echivalent al transmutației. În plus, în alchimie aceste două mișcări nu sînt abstracțiuni, ci ele sînt purtate de cele două Principii (Sulf și Mercur) care merg cumva unul în întîmpinarea celuilalt:

Din Delfi Iupiter odată doi vulturi azvîrli
Pe plajele-Aurorei și ale Asfințitului.
Și cum vru să scruteze acest loc, centrul lumii,
Povestea spune că la Delfi veniră amîndoi.
Acelea-s cele două Pietre: cea din Răsărit
Și cea din Asfințit, ce vor să se-mpreune. (...)
Lupul Răsăritului și Cîinele Asfințitului s-au mușcat unul pe altul,
Un lup se ivește din locul unde soarele răsare.
Un cîine se iscă din punctul unde el se cufundă-n mare⁶⁶.

Secvența luptei dintre Lupul din Orient și Cîinele din Occident este prea recurentă în texte ca să nu vedem în ea cheia „înțelepciunii de Amiază” care „stăpînește peste toate lucrurile, care pătrunde la dreapta pînă la Orient, la stînga pînă la Occident, și cuprinde tot pămîntul”⁶⁷; Aurul autumnal confirmă îmbrățișarea Orientului cu Occidentul, deoarece alchimistul culege roadele coapte ale muncii sale în acel moment al anului în care se anunță ceea ce de obicei se numește un declin, dar un declin în care temporalitatea dublată a Operei ne-ar îndemna mai degrabă să percepem o *declinare*, o inflexiune a timpului către spațiul unei posibile *reculegeri*: „Cu vlagă se sfîrșește anul/ Cu vin de aur și cu roadele grădinii”, citim la Trakl⁶⁸, care se aseamănă aici cu vechii alchimiști: „Către sfîrșitul toamnei vom bea Nectar și Ambrozie din Cerul Chymic”⁶⁹. Faptul că lui Hermes i se spune „culegătorul de vii”⁷⁰ este deci o dovadă a victoriei unei „energii recalificatoare”⁷¹ asupra timpului entropic venit într-un fel să eșueze – să-și mărturisească eșecul – în aspectul mat și moale al unei „materii” devenite incoruptibilă și a cărei densitate îi ponderează

65. Cf. *infra*, capitolul „Ora fără umbră”.

66. M. Maier, *Atalante fugitive*, pp. 330 și 336.

67. *Ibid.*, p. 213. Despre înfîlnirea dintre Orient și Occident vezi și: *La Tourbe...*, Salmon, BPC, II, p. 14; Lambsprink, *Traité de la Pierre philosophale*, pp. 14-15.

68. *Œuvres complètes*, p. 39.

69. *Aphorismes chymiques*, p. 31.

70. M. Berthelot, CAAG, III, p. 389: „Hermes-culegătorul de struguri nu scapă din vedere să înroșească speciile albe din ciorchinele său”. Vezi și CAAG, II, p. 129, și C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, p. 264.

71. Expresie folosită de S. Weil pentru a desemna orice energie „transmutată” prin har, comparabilă prin aceasta cu Piatra filosofală, căci scapă astfel de degradarea greutății, *La Connaissance surnaturelle*, p. 273.

strălucirea, asemenea „surîsului aurit al unei tinereți venind din prima vîrstă a lumii, lumina aceea neagră care nu lasă umbră”⁷². Forfotă de lumină, vizibilă datorită „obscuriei răbdări” de a Opera, acest Aur păstrează desigur în adînc urma încercărilor prin care a trecut, totuși singurele putînd „să dea corp” fulguranțelor mereu rătăcitoare ale Spiritului, „corp” îngreunat de umbră în care se poate afirma o depășire suverană, dar binevoitoare, a oricărei polarități: „Puterea sa de a îndura conferă orice lucru declinului în azur al vieții spirituale. Începutului îi corespund totuși o privire și un vis care strălucesc de aur, iluminate fiind de natura «aurului celui adevărat»”⁷³. În orice locuri și timpuri ar sufla, *spiritul alchimic* nu le inspiră oare „oamenilor de Operă” dorința unei operativități grație căreia darurile-pomeni, vag aurefiate, spicuite de spiritul faustic în lupta lui împotriva timpului, ar lăsa loc unei adevărate „depuneri” a timpului în căușul oricărei realități Operate?

Cosmizare sau emancipare?

Într-un sens așadar, tocmai amplitudinea și generozitatea *gestului* de a Opera riscă să-l facă să-și piardă orice specificitate filosofală, într-atît ar fi de diverse ocaziile și locurile pentru ascultarea „acestei lecții de dragoste și de răbdare care singură ne poate conduce la inima vie a lumii”⁷⁴. În alt sens, totuși, amploarea și fervoarea regăsite, precum și caracterul ne-„critic” al unui astfel de dialog cu Natura și „materia”⁷⁵, par condițiile necesare pentru o „punere în Operă” necesitînd în paralel ca o cosmologie să se facă spațiu de primire, apoi de transmutație, al acestui dar de simpatie. De altfel, nefiind nici lucrare în sensul productivist al termenului, nici creație demiurgică, Opera ar dovedi posibilitatea ca o „apucare” să nu fie neapărat o luare în stăpînire și ca o temporalitate integratoare în care s-ar conjuga Orientul și Occidentul să poată lucra la o „sporire” multiplicativă acolo unde timpul obișnuit ar da doar entropie. Recunoașterea unui „spirit de alchimie” atît de multiform ne-ar invita deci să reconsiderăm în aceeași mișcare: *raportarea la creație* a anumitor

72. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 3, p. 456.

73. M. Heidegger meditînd asupra unui poem de Trakl, *Acheminement vers la parole*, p. 60.

74. A. Camus, *Noces*, Paris, Gallimard, 1950, p. 31.

75. Filosofia alchimiei pare deci apropiată în spirit de *îndelunga răbdare a gîndirii* heideggeriane, mînată de o reapropriere a temporalității pe care sintem îndemnați s-o apropiem de cea inerentă actului de a Opera, dar a cărei explicitare ar necesita niște dezvoltări prea lungi ca să poată fi integrată aici.

„oameni de Operă” moderni și contemporani presimțind că „munca lor obscură” – și nu numai finalitatea ei glorioasă – ar putea avea ceva comun cu parcursul Marii Opere; consecințele unei *desincronizări a ciclurilor* (Orient/Occident) conducând, pe de-o parte, la agravarea caracterului entropic al destinului „occidental”, deja prezentat ca atare în simbolica alchimică, și, pe de altă parte, la supravalorizarea speranței salvatoare a unui „Orient” mitic; diferitele modalități ale fenomenului *a-cauzal de sincronicitate* întrezărit prin prisma raporturilor dintre Artist și Natură, actualizat în conjuncția Orient/Occident sau în emergența clipei fermecate (Aurul timpului), recunoscută ca „netezire vizibilă a unei perseverente continuități spirituale”⁷⁶; în sfârșit posibilitatea unei *reformulări filosofale a problemei libertății*. Fiindcă dacă e adevărat că noțiunea occidentală de transmutație ar fi echivalentul cosmologic al unei eliberări spirituale realizate, tot în mod alchimic, prin tehnici orientale și că spiritul de alchimie orientat spre *non-dualitate* ar putea juca un rol de mediator între religie și filosofie, Occident raționalist și Orient „mistic”, nu sîntem departe de a crede că alchimia ar fi, pe plan cosmologic în Occident, o „cale de Mijloc” comparabilă cu ce este budismul în Orient, Operînd la o emancipare definitivă.

În această ultimă perspectivă, necurmata reflecție a lui M. Eliade asupra alchimiei apare ea însăși ca un releu, trimițînd la diferitele aspirații care s-au învecinat de-a lungul epocilor în căutarea filosofală: sensul arhaic al „concretului”, ispitele demiurgice ale făurarilor și teurgilor focului, proiecția mistică a suferinței inițiatică asupra materiei, asceza yoghină... Eliade a arătat într-adevăr că, în formele sale cele mai vechi, alchimia pare să fi constituit un spațiu cu dublă influență (tehnologie/mistică) răspunzînd aspirațiilor unui om *deopotrivă faber și religiosus*, mînat de o „intuiție a concretului” favorizînd elaborarea unor „semnificații polivalente” care au lăsat urme în lexiconul alchimic, dar, într-un anume fel, și în limbajul presocraticilor⁷⁷. Dar oricare le-ar fi fost modalitățile operatorii, alchimiștii par să fie de acord asupra unui punct: *accelerarea ritmurilor naturale*⁷⁸ în scopul unei purificări a oricărei „materii”, preludiu la o „ieșire din timp” care are, după context, valoare terapeutică, inițiatică, soteriologică, iluminativă: „Pe scurt, prin tehnicile sale, omul se substituie puțin cîte puțin timpului, lucrarea lui înlocuiește opera timpului”⁷⁹.

Totuși, de îndată ce se degradează raportul inițial polivalent și pare-se civilizator cu „substanța”, stăpînirea astfel exercitată asupra materiei nu e oare amenințată de lipsa de măsură faustică, în timp ce disciplinele spirituale, care la rîndul lor alchimizează „materia” umană, se autonomizează? Relatînd această evoluție, Eliade ajunge el însuși să insiste asupra „entuziasmului demiurgic”⁸⁰ al alchimistului, ba chiar asupra persistenței „ideologiei” alchimice în unele dintre mitologiile camuflete ale timpului nostru: „Mitul soteriologic al perfecționării și, în definitiv, al mîntuirii Naturii, supraviețuiește, camuflat, în programul patetic al societăților industriale, care urmăresc «transmutația» totală a Naturii, transformarea ei în «energie»”⁸¹. Dacă nici continuitatea dintre „o schemă mitico-rituală arhaică și căutarea alchimică”⁸² nu era neapărat evidentă, cu greu mai găsim ceva încă filosofal în anumite camuflaje prea bine izbutite în care „sensul concretului” s-a prefăcut în materialism, iar răbdarea îndurătoare de a Opera, în elogiu al productivității. Desigur, Eliade nu se lasă înșelat: „Această moștenire a fost realizată de omul modern pe cu totul alt plan decît cel al alchimistului”. Dar cum să vorbești despre continuitate mitică, atunci cînd constăți că omul modern n-a izbutit să concretizeze aceste speranțe și nostalgii decît „desolidarizîndu-se de semnificațiile lor originare”⁸³? Să însemne aceasta oare, cum spune raționalismul, că el a trecut astfel de la vis la o realitate teoretică și practic stăpînită? Sau că o asemenea schimbare de plan ar fi fost fatală *însuși spiritului* alchimiei? Ne întrebăm deci dacă Eliade nu face decît să confirme o stare de fapt: scindarea alchimiei în cale operatorie (chimie, metalurgie) și cale mistică, în detrimentul operativității filosofale, sau dacă impasul în care el însoțește alchimia occidentală nu ține în parte de inserția acesteia într-o temporalitate „mitică”, în care „gesturile paradigmatică” ar avea drept scop să reactualizeze „timpul cel mare”, timpul sacru al începuturilor⁸⁴. Una din două: ori alchimia occidentală a dat greș în această smulgere din timp, ori propria sa temporalitate nu e exact de aceeași natură cu clasicele „ieșiri din timp”, inițitoare ale unei „eterne reîntoarceri” la o ontologie ferită de orice contaminare prin timp și prin devenire⁸⁵. Împărțită între derapajul demiurgic și „recurența mitică” prea puțin sau rău reluată în seamă de mistică, alchimia occidentală pare deci să nu fi căpătat o stăpînire asupra timpului decît în detrimentul

76. L. Benoist, „L'appel du vide”, *Hermès, Le Vide* (1981), p. 85.

77. Cf. M. Eliade, „Metallurgy, Magic and Alchemy”, *Zalmoxis*, Paris, P. Geuthner, 1938, pp. 85-129.

78. *Forgerons et Alchimistes*, p. 42; „Le mythe de l'alchimie”, *Cahiers de l'Herne*, p. 162.

79. „Le mythe de l'alchimie”, *op.cit.*, p. 160.

80. *Forgerons et Alchimistes*, p. 65.

81. *Ibid.*, p. 153; „Le mythe de l'alchimie”, *op.cit.*, p. 165.

82. *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, p. 363.

83. *Forgerons...*, pp. 154, 158.

84. *Images et Symboles*, p. 75.

85. *Le Mythe de l'éternel retour*, p. 108.

propriului său „spațiu”: concluzie pe care nu o trage Eliade, dar la care conduc indirect analizele sale asupra transmutației în Orient. Ceea ce scrie Eliade despre raporturile dintre Yoga indiană și alchimie⁸⁶ clarifică într-adevăr articularea, greu raționalizabilă, dintre *recosmizare* și *smulgere din timp*, practică în Occident în sinul Oului filosofal:

Eliberarea finală presupune o etapă prealabilă de armonie desăvârșită între om și ritmurile cosmice. Omul nu va putea să se desolidarizeze total de Cosmos cîtă vreme nu va fi el însuși perfect „cosmizat”. Nu se poate trece direct de la haos la libertate⁸⁷.

Tehnicile de eliberare alchimico-yoghine par deci să se apropie, cel puțin în această fază de omologare corp – cosmos, de vechea certitudine occidentală potrivit căreia Natura nu poate fi învinsă decît ascultînd de legile ei. De la stoici la F. Bacon și la Magii hermetiști, nu e vorba desigur nici exact de aceeași natură, nici de aceleași legi, dar o *postură* le este totuși comună: cea de a-l face pe om să devină agentul unei „comprehensiuni” emancipatoare prin reducerea interferențelor parazitare imputabile egocentrismului său de „subiect” și contribuind la favorizarea influenței timpului. Pornind de aici, modalitățile de minimalizare a acestor efecte sînt, evident, foarte diferite. Efectele sînt percepute fie ca simple distorsiuni perturbînd mersul către o posibilă adecvare a cunoașterii și a obiectului său, fie ca adevărate „poluări” necesitînd ca o recosmizare să facă ea însăși posibil un proces alchimic de *decantare*: operație asimilabilă, pe de o parte, cu un *regressus ad uterum* cu caracter inițiat, pe de altă parte, cu căutarea unei potriviri atît de perfecte dintre microcosm (trupul yoghinului, Apa mercurială) și macrocosm, încît frecările și tensiunile ce ar împiedica libera circulație a energiilor să fie reduse la minimum. Oricum, acolo unde Magul-alchimist occidental speră că funcția sa de mediator îi va permite să înalțe în spațiu-timp un microcosmos corporal, participînd la gloria unei lumi pe cale de regenerare grație îngrijirilor sale, yoghinul (sau cel care meditează) încearcă să minimalizeze urmele înscrierii sale cosmice pînă la acel punct de extremă slăbire în care el nu mai este decît „mediul” în care se întretaie și se anulează cosmizarea și decrearea⁸⁸. Oricum ar fi,

jucînd rolul de Vas momentan închis în care să se repună „în Operă” un asemenea proces de purificare, recosmizarea rămîne, în Occident ca și în Orient, tranziția necesară ce-i permite unei „materii”, devenită filosofală, să-și reia raportul față de individuație, față de întrupare: „De la Brahman pînă la firul de iarbă, Creația este pentru binele sufletului, pînă ce ajungem la cunoașterea supremă”⁸⁹. Or, în pofida deosebirii dintre viziunile lor asupra finalității ultime a acestei cunoașteri eliberatoare, alchimia occidentală și cea indiană au în comun mai ales grija de a nu lăsa să se actualizeze pornirile care n-ar fi fost în prealabil despovărate de „zgura” lor, curățate fără milă atît prin disciplina yoga a renunțării, cît și prin proba lui *nigredo*, și ale căror „roade fermecate”⁹⁰ sînt, și într-un caz și în celălalt, de ordinul „sporirii”, al strălucirii. În acest sens, alchimia yoghină îl confruntă pe hermetistul occidental cu o radicalizare a propriilor sale practici, căci consumarea zgurei urmărește aici încetarea *oricărei* actualizări, în timp ce Arta occidentală a Focului procedează mai degrabă la un soi de reciclare purificatoare, cu efecte deopotrivă „ecologice” și soteriologice. Însă mai ales acolo unde raționalismul se încapăținează să vrea să *exteriorizeze* spre a elibera, practica alchimică, și occidentală și orientală, angajează energia impulsivă și vitală într-o circularitate purificatoare, al cărei prim, dar nu și ultim jalon este recosmizarea. La orice nivel s-ar situa, această *permanentă alchimizare* a inconștientului/conștientului/supraconștientului, puse astfel din nou în legătură, ar putea părea singurul remediu la alternanțele ucigăse dintre pornirea de viață și pornirea de moarte, ce se înfruntă la porțile conștientului în așteptarea transformării reciproce a puterilor lor coagulantă și dizolvantă. Or, insistînd asupra faptului că o asemenea preparare efectuată în corpul-athanor nu este ea însăși decît propedeutica la „suprema „răsturnare” a condiției umane”⁹¹, practicile Yoga pot în schimb să lămurească sensul unei recosmizări tradițional consimțite de alchimistul occidental și reactualizate prin întîlnirea contemporană dintre antropologie și alchimie.

Iată de ce încă nu avem o măsură a importanței dialogului reînnotat de Eliade – prin intermediul alchimiei – între Orient și un Occident sfîșiat de o criză a Rațiunii și, deopotrivă, a *individuației*, noțiune mai echivocă decît toate, fiindcă oscilează între o exacerbare a individualismului și o abolire a limitelor ce întemnițează „eul” în închisoarea lui egotistă. Cel puțin în sensul acesta a înțeles-o Schopenhauer de la India, făcîndu-se de aici înainte releul occidental al

86. *Le Yoga*, Paris, Payot, 1954, pp. 273-290; *Tehniques du Yoga*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 191-203.

87. „La conception de la liberté dans la pensée indienne”, *Cahiers de l'Herne*, p. 170.

88. Apropiată în această privință de India, S. Weil ne invita să nu confundăm *decreția* (trecerea de la creat la increat) cu *distrugerea* (trecerea creatului în neant), conchizînd: „A restabili ordinea înseamnă a desface în noi creatura” (*La Pesanteur et la Grâce*, p. 43).

89. Citat de M. Eliade, *Tehniques du Yoga*, p. 29.

90. *Ibid.*, p. 72. Cf. și pp. 104-105.

91. „La conception de la liberté...”, *op.cit.*, p. 170.

unei reorientări radicale a filosofiei⁹². Or, dacă orice proces alchimic se servește de o recosmizare ca de o a doua șansă acordată omului de a-și reînsoși în alt fel raportarea la întrupare (naștere din nou) sau de a se desface de orice luare în posesie (eliberare), luarea în considerare a rolului cosmologic și mediator al alchimiei în sînul culturii occidentale nu poate decît să contribuie la a reformula însăși problema naturii individuației: în esență acesta este de altfel și sensul „alchimiei” abisale jungiene⁹³. Totuși, chiar în momentul cînd o nouă *integrare cosmică* poate să apară drept imperativ antropologic și drept antidot la deșrădăcinările înfăptuite de spiritul faustic, este cu atît mai important să știm dacă alchimia va servi drept cheie de boltă pentru o antropologie orientată spre o singură „întoarcere acasă”, în „casa” cosmică, după secole de expropriere sau de dezertare, sau dacă o asemenea „reîntoarcere”, de altfel de dorit, din multe puncte de vedere, va prilejui o transmutație culturală conformă cu geniul creator al Occidentului, moștenitor deopotrivă al grecilor și al creștinismului în dorința sa de *întrupare*, marcată astăzi inevitabil atît de criza străbătută, cît și de iluminarea indirectă a unui Orient totdeauna bucuros să spargă acoperișurile ori de cîte ori o „casă” aduce amenințarea unei noi întemnițări: „Imaginea spargerii acoperișului înseamnă că s-a abolit orice «situație», că s-a ales nu instalarea în lume, ci libertatea absolută care, pentru gîndirea indiană, implică nimicirea oricărei lumi condiționate”, amintește Eliade⁹⁴. Dacă o desolidarizare ireversibilă a omului cu cosmosul nu pare conformă nici cu tradiția occidentală, nici cu aspirațiile prezentului, care mai degrabă repetă mișcarea inversă de reintegrare, este totuși salutar ca o asemenea exigență să vină astăzi de la un Orient reputat în secolul al XIX-lea ca mare furnizor de mituri consolatoare și să-i amintească Occidentului cu probleme de reinstalare că a Opera nu se reduce la a-ți reamenaja „casa”, fie ea chiar de dimensiuni cosmice:

Păzească-ne Mercurul de jalea și de spaima transmigrației! El, care este Brahman, el, care prin natura lui trebuie să fie mereu folosit de cei care năzuiesc la eliberarea de iluzie, el, care este desăvîrșit, nici un altul nu mai strălucește în focul universal cînd se deșteaptă ființa. Altul decît el nu este cunoscut și el strălucește cu propria sa strălucire⁹⁵.

92. Apropiat în această privință de hermetism, Schopenhauer considera că egoismul, manifestare inevitabilă a concepției occidentale despre individuație, „are drept bază, drept punct de sprijin, tocmai această opoziție dintre microcosm și macrocosm” (*Le Monde comme Volonté...*, p. 41).

93. „Individuația nu are alt scop decît de a elibera Sinele, pe de o parte de falsele învelișuri ale persoanei și, pe de altă parte, de puterea de sugestie a imaginilor inconștiente” (*Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1963, p. 113).

94. *Briser le toit de la maison*, Paris, Gallimard, 1986, p. 216.

95. Citat în G. Mazars, „Un chapitre du *Sarvadarsana samgraha* sur l'alchimie”, *Scientia orientalis*, nr. 4, Strasbourg, 1977, p. 8.

2

Artă muzicală și Artă a lui Hermes

Deși aceste corpuri sînt foarte diferite între ele și foarte depărtate (corpurile celeste), ele simpatizează atît de tare împreună printr-o dragoste reciprocă, încît alcătuiesc o perfectă armonie în univers, cerul fiind într-un fel sala lor comună¹.

Legăturile speciale dintre alchimia tradițională și muzică sînt atestate de expresia „Artă muzicală”, întrebuintată adesea ca echivalent pentru *Ars Magna*, precum și de evocarea sau prezența instrumentelor muzicale în textele și iconografia alchimică. Referiri totuși relativ discrete, în comparație cu omniprezența perechii Sulf/Mercur, ca și cum aluziile directe la muzică ar avea mai ales funcția de a aduce aminte de posibilitatea și necesitatea trezirii sufletului printr-o raportare muzicală la „materie”. Într-adevăr, nu e oare *Opus chemicum* în întregime muzică, „materie” pusă în Operă în mod muzical, astfel încît descurajează orice încercare de simbolizare parțială? Cu atît mai mare este deci dificultatea de a înțelege specificitatea unui ezoterism muzical *alchimic*² care să-și găsească rațiunea de a fi printre speculațiile cele mai generale asupra puterii cosmogonice a sunetului și virtuților cosmogonice ale Armoniei, precum și dizolvarea chiar a noțiunii de transmutație în anumite pseudo-mistici care proclamă – dar cu prețul cărui pathos! – caracterul inseparabil muzical, alchimic și magic al oricărei realități purtate spre un inefabil care să-i abolească sau să-i transfigureze singularitatea diferențiată. Este desigur motivul pentru care numeroși mari poeți s-au arătat atît de reticenți de a vedea poezia asociată în mod prea spontan cu muzica, purtătoare

1. J. D'Espagnet, *L'Œuvre secret...*, p. 103.

2. Astfel, în *L'Esotérisme musical en France (1750-1950)*, Paris, A. Michel, 1991, J. Godwin rezervă un spațiu minim pentru ceea ce ar putea fi considerat drept „alchimic” în cutare sau cutare cercetare ezoterică relativă la muzică.

a unui potențial de dizolvare³ de altfel enigmatic: enigma Sfinxului, spunea Jouve, „la care răspundem diferit angajându-ne soarta”⁴. Și chiar lângă un Sfinx – de astă dată cel din Gizeh –, într-o noapte cu lună plină, a descoperit Rilke, strivit de cele imemorabile, prin foșnetul de aripă al unei bufnițe ce s-a atins de capul regal, grafismul sonor, brusc domesticit, al unei măreții formale pînă atunci de neatins. Sunetul fusese pentru el într-adevăr mediator, precursorul unei *măsurii* mereu în căutare de sine însăși în „lipsa de măsură ispititoare” din dulceața muzicii, ca și din fastul ei⁵. De altfel există oare filosofie care să nu fi simțit nevoia, într-un moment sau altul al parcursului ei, să-și situeze demersul în raport cu enigma muzicii, pentru a încerca fie să o raționalizeze, fie să o marginalizeze, sau, mai rar, să presimtă ce *putere de transformare* era la lucru în ea (era în Operă?) de la care filosofia ar fi fost în câștig să se inspire? Așa că nu ne vom mira să vedem cum se strînge relația muzică/alchimie tocmai în locurile în care filosofia a ajuns uneori să-și pună întrebări despre propria sa dimensiune „filosofală” și despre transmutația culturală pe care ar putea-o instiga o filosofie, căreia muzica i-ar fi reamintit sensul metamorfozei. A trebuit totuși să apară constelația Schopenhauer – Nietzsche – Wagner ca problema să-i fie pusă în mod deschis filosofiei de către muzică, tocmai cînd secolul al XIX-lea era străbătut de încercări de ezoterism muzical confirmînd și înclinarea totalizantă a unei *Ars Magna* intelectualizate, și ireductibila ambiguitate a unei arte muzicale trăgîndu-și existența dintr-o alianță tulburătoare dintre magie și raționalitate.

Desigur, elementul demonic prezent în muzică îl îngrijorase încă pe Platon, care totuși nu s-a îndoit niciodată că muzica ar putea fi și una din propedeuticele la dialectică, atît de mare era încrederea sa în virtutea regulatoare și normalizatoare a unei Rațiuni așezate sub semnul Armoniei. Filosofia nu a ignorat așadar echilibrarea căreia muzica îi poate fi paradigmă, ci a ignorat asupra cui va trebui necontenit să se exercite controlul unei cunoașteri inteligibile care să țină în frîu iraționalitatea mereu gata de a se manifesta. De aceea valoare culturală a muzicii le-a părut multora condițională: Kant amintește insistent acest lucru, văzînd în muzică mai mult desfătare decît cultură a spiritului⁶, deslușind în expresia muzicală o posibilă „indiscreție”

3. Ca J. Bousquet: „Poezia, care datorează atîtea inconștientului, riscă să cadă în propriile sale ape, să aparțină mai mult propriei ei muzici și specii decît dramei din care a ieșit și în care se află posibilitățile sale de a atinge sufletul” (*Correspondance*, p. 54).

4. OC, vol. 2, *En miroir*, p. 1180.

5. *Œuvres*, vol. 3, pp. 258-260. Cf. și vol. 2, 10° *Élégie de Duino*, p. 374.

6. *Critique du jugement*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1960, § 53, p. 145.

pe care o vor confirma mai tîrziu finele analize ale lui R. Kassner asupra *Moralei muzicii*⁷. O dualitate atît de funciară nu i-a scăpat nici lui Hegel, care afla în muzică „domeniul în care se desfășoară deopotrivă cea mai profundă interioritate a sufletului, ca și înțelegerea cea mai riguroasă”⁸. Dar dacă ușurătatea suporturilor materiale care-i permit desfășurarea o poate într-adevăr amenința cu o exteriorizare excesivă și efemeră, exigența pe care îi este întemeiată existența și care o menește să reflecte viața cea mai intimă a sufletului continuă să facă din ea epura unui subtil echilibru, forma cea mai rafinată a unei spiritualizări înaintînd în ierarhia artelor. Și pînă și Schopenhauer – purtător de cuvînt, de altfel, al unei mutații decisive care ar face din muzică educatoarea filosofiei⁹ – recunoaște uneori acordul intervenit între cele două fețe (afirmație și negație) ale unei singure Voințe: „Unirea dintre sensul metafizic al muzicii și această bază fizică și aritmetică se bizuie atunci pe faptul că elementul care se sustrage înțelegerii noastre, iraționalul sau disonanța, devine imaginea naturală a rezistențelor ce se opun voinței noastre; și, dimpotrivă, consonanța sau raționalul, care se potrivește fără greutate percepției noastre, reprezintă satisfacția voinței”¹⁰. Dar își găsește oare Voința altă satisfacție mai mare decît în propria sa negație? Explicație pe termen scurt, așadar; sau mai degrabă constatare a unei posibile alianțe pe plan fenomenal, fiindcă asumînd din plin mișcarea de obiectivare a Voinței căreia îi este cea mai „subtilă chintesență”¹¹, muzica este singură în stare de a-i scoate la lumină autoabolirea eliberatoare. Or, Schopenhauer nu a spus – dar o va spune Wagner¹² – cum ar putea fi o muzică ce ar duce Voința pînă la o negare de sine care n-ar fi doar forma ei negativată, ci ar proceda la sleirea oricărei dualități. Unde e oare transmutația în toate acestea? În întrezărirea afirmării/negării Voinței, care-și găsește fragila echilibrare în conștiința dezamăgită? Sau în *trecerea* care ar prefăce o astfel de întrezărire într-o definitivă emancipare?

7. *Die Moral der Musik (1912-1922)* – Aus den Briefen an einen Musiker, *Sämtliche Werke* (vol. 3), Pfullingen, G. Neske, 1969-1978 (4 vol.).

8. *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, vol. 3, p. 326.

9. Mutație concentrată în reformularea, de către Schopenhauer, a unei propoziții a lui Leibniz: „Muzica este un exercițiu inconștient de metafizică, în care spiritul nu știe că face filosofie” (*Le Monde comme Volonté...*, p. 338).

10. *Ibid.*, p. 1192 („De la métaphysique de la musique”).

11. *Ibid.*, p. 334.

12. *Lettres à M. Wesendonk*, Paris, Parution, 1986, pp. 101 și 114-115. „În ultimul timp, am recitat pe îndelete capodopera prietenului meu Schopenhauer și, de astă dată, am ajuns și mai aproape ca altădată de lărgirea, ba chiar, în unele puncte, de corectarea sistemului său”.

. Dacă începe să se arate o ruptură în percepția, la urma urmei liniștitoare, a unei dualități totdeauna în ultimă instanță stăpînită de raționalitate, convertită în polaritate acordată sau în pură reflexivitate, aceasta i-o datorăm și lui Kierkegaard, care, continuînd să vadă în clasicismul artistic „un acord absolut dintre două forțe”¹³, reformulează totuși acest raport în termeni de materie/formă, de putere demonică de viață căutîndu-și forma potrivită, a cărei întruchipare neîntrecută este, pentru el, *Don Juan* de Mozart, pe plan estetic, se înțelege. Ar fi fost așadar nevoie de creștinism pentru ca armonia prea lesnicioasă, căutată, pe plan cosmologic, de libera și păgîna revărsare a senzualității sufletești, să fie înlocuită de o *senzualitate a spiritului* care-și găsește în muzică mediul preferat: „Ea este demonicul în indiferența proprie esteticii”¹⁴. Dar tonul a fost dat, mișcarea a început; căci această forță impetuoasă care este „genialitatea Erosului senzual”, găsindu-și expresia mereu evanescentă în muzică, nu se va mulțumi neapărat întotdeauna să fie astfel delapidată sau stăpînită, ci va pretinde uneori să fie transsubstanțiată, transmutată de trecerea esteticului în religios. Genialitatea Erosului muzical este deci doar în aparență anti-religioasă: mai degrabă religiosul creștin este cel care, suscitînd în muzică antagonismul său, a creat totodată polaritatea care, dacă nu degenerază în dorință sistematic transgresivă, poate deveni ocazie pentru o adevărată transmutație, prin *purificarea intrupată* a mișcării pătimașe care i-a dat naștere¹⁵.

Astfel deci, înainte de *Nașterea tragediei* care va încerca să redramatizeze viața culturală pornind de la senzualitatea sufletului moștenită de la greci, Kierkegaard operase această deplasare semnificativă: dacă există dualitate, iar muzica este locul și mijlocul său de expresie privilegiat, rezolvarea ei trebuie căutată nu atît în termeni de armonizare, cît mai ales de „apropriere existențială”, al cărei ferment ar fi imediatul, „numit așa fiindcă nu a suferit încă nici o schimbare, și prin urmare nici n-a eliminat virusul care arde în el”¹⁶. Pentru o asemenea transmutație, armonia devine atunci manifestare consecventă, dar ocazională. Or, aceasta pare miza confruntării dintre filosofie, alchimie și muzică la sfîrșitul secolului al XIX-lea, miză diferită, după cum se privilegiază cosmogonia, cosmologia sau acea „magie”

13. OC, vol. 3*: *L'Alternative*, p. 49, „Stades immédiats de l'Eros”.

14. *Ibid.*, p. 87.

15. Împotriva lui Hegel și a oricărei rezolvări a contradicțiilor prin mediere, Kierkegaard remarcă: „Nu, patima trebuie purificată” (*Journal*, vol. 2, p. 18).

16. OC, vol. 14, *Les Œuvres de l'Amour*, p. 33.

muzicală¹⁷ care ar avea cel mai mult de-a face cu Arta alchimiei: termen foarte echivoc, fiindcă în el putem vedea la fel de bine și haloul de iraționalitate ireductibilă care amenință sau încununează orice unitate, rezultatul armonios al unei medieri izbutite, în sensul în care magul din Renaștere unea Cerul cu Pămîntul și, în sfîrșit, lucrarea de transmutație realizată asupra unei „materii” – aici muzicală și culturală – prin care se reface o conjuncție (dar de ce natură?) între niște structuri ordonatoare (cosmologice și intelectuale) și energia în același timp creatoare și distrugătoare (*Mercurius* alchimic) a unei „genialități senzuale” ce-și caută întrupare. Ceea ce nu putea să prevadă Kierkegaard este că senzualitatea spiritului va deveni pe de-o parte intelectualitate faustică isterizată, susținătoare a unei noi forme de „magie”, antrenînd *a contrario* cultura să dorească să se întoarcă la o anumită senzualitate a sufletului într-adevăr proprie păgînismului, dar și, într-o anumită măsură, la alchimie. Or, dacă *Ring-ul* wagnerian nu e decît istoria transmutației occidentale neizbutite, acest eșec nu are totuși nici același sens, nici aceeași influență, după cum deslușim în el fie o eventuală incompatibilitate între o căutare de armonizare cosmologică și păgînă și alchimie, fie procesul indirect al unei senzualități a spiritului care, ruptă de senzualitatea sufletului de creștinismul care o generase, caută cu disperare elementul mediator – adică sufletul – care ar feri-o de o înclinație demonică proprie oricărei intelectualități dezîntropate.

În mod mai general, *spațialitatea muzicală* introdusă de Wagner și explicit asociată de el cu un proces de „naturalizare” și de „feminizare” este cea care devine noul laborator în care filosofia și cultura sînt invitate să se cufunde din nou. Or, dacă „toate tradițiile din care s-a adăpat alchimia dăruiesc sunetului o putere cosmogonică, de caracter „solar”¹⁸, cărei *mutații simbolice* îi servește muzica wagneriană drept loc, în legătură cu care să fie nelegitim a vorbi despre transmutație sau care, dimpotrivă, să confirme perfecta adecvare a acestei revoluții muzicale cu nevoile culturii? Dar ce să înțelegem cu adevărat prin „naturalizare” și „feminizare”? Ceva care n-ar face neapărat dintr-o astfel de spațialitate mediul unei duble disoluții, prin rafinarea dusă la extravaganță a artei hermetiste a tranziției reînsușită de Wagner și căreia Th. Mann îi va denunța unele dintre efectele perverse în *Doctor Faustus*, printr-un „efect de prezență” aproape hipnotic, în care Adorno a văzut însăși manifestarea decadenței celei mai reacționare. Devenită astfel *artă a spațiului* și nu numai a timpului,

17. Aceste trei aspecte ale Artei alchimice au fost deosebite de J. Rebotier, „*Art de musique*” et „*Art d'Hermès*” (*Recherches sur le symbolisme alchimique de la post-Renaissance*), Diplomă EPHE, secțiunea V, 1972, p. 10.

18. J. Rebotier, *op.cit.*, p. 23.

să fie oare muzica cea mai primejdioasă dintre toate artele? Sau această spațialitate are vocația de a fi locul unde „neantul muzician”¹⁹ accede la funcția de creuzet?

Incantație/decantare

Dar ce anume spuneau miturile, care să fie încă susceptibil de a lămuri vocația cosmogonică și cosmologică manifestată de *Ars Magna*? Ideea că lumea s-ar fi născut din suflul divin nu e cîtuși de puțin proprie tradiției hermetico-alchimice, deși *Corpus Hermeticum* proclamă puterea demiurgică a Verbului lui Hermes și mai ales puterea sa de animare a cosmosului²⁰. Dar n-au înduișat sunetele lirei lui Orfeu deopotrivă animalele și pietrele²¹? Orfeu, cel care, conducînd corabia *Argo*, a participat în felul său la cucerirea Lîinii de Aur, adesea asociată cuceririi Pietrei²². Dom Pernety precizează: „Mercurul filosofic conduce totul în operă, iar pietrele care vin să-și ia locul în sunetul lirei sînt părțile fixe volatilizate ale Pietrei, care, coagulindu-se, se apropie unele de altele și formează o masă din toate părțile răspîndite ici și colo”²³. A mai trebuit și ca Mercurul să fie făcut „viu”: „Șarpele, notează Auriger, animal inert și rece ca pietrele printre care trăiește, se înduioșează sub acțiunea undelor sonore și suferă farmecul sunetelor ascuțite ale flautului”. Un flaut despre care se spune că a fost copiat de Hermes într-o zi cînd Pan l-a lăsat pe al său să cadă..., Hermes, inventator de altfel al lirei și syrinxului care i-au servit ca obiecte de schimb cu Apollo, de la care a obținut caduceul²⁴. Tot de la Hermes a primit Amphion și lira, ale cărei sunete au avut puterea de a atrage ca prin farmec pietrele și de a accelera astfel construcția Tebei. Așadar, dacă Hermes ocupă un loc de frunte în șirul de zei-muzicieni-constructori, folosirea alchimică a sunetului asociază totuși puterea de dizolvare cu cea de coagulare. Astfel, ar trebui să nuanțăm și concluzia lui J. Rebotier, pentru care „muzica este dăruită în mod simbolic cu un caracter cosmogonic, adică ea corespunde în general unui principiu organizator (Sarea, Focul secret), în opoziție cu polul «pasiv» lunar (haosul, materia

primă)”²⁵. Dacă ar fi vorba numai de a-i impune formă haosului, alchimia nu s-ar deosebi cu nimic de celelalte cosmogonii și nici n-am vedea de ce principiul solar ar trebui și el să fie dizolvat de „opusul” său lunar.

Comentînd prima planșă din *Mutus Liber* (doi îngeri pe o scară sună din trîmbiță ca să-l trezească pe un om adormit, cu capul sprijinit de o stîncă), E. Canselier vede în ea simbolul trezirii spirituale care devine cu atît mai zgomotoasă, cu cît „omul doarme de obicei atît de adînc, încît glasurile repetate ale tuturor trîmbițelor îngerilor din cer n-ar fi de-ajuns ca să-l trezească la viziunea exactă a lucrurilor pămîntești”, iar trezirea este și a mineralului „cufundat într-o toropeală vecină cu moartea și care trebuie să îndure un șoc violent de unde, a cărui expresie simbolică este redată perfect de strigătul, urletul, sunetul pătrunzător al alămurilor”²⁶. Aceleiași configurații simbolice îi aparține deci folosirea trîmbițelor, frecvent menționate în *Nunta chymică a lui Christian Rosenkreutz*, care au totdeauna efectul unei zguduiri, premergătoare mîntuirii: „În răsunetul acestui concert, acoperișul Turnului s-a ridicat și a pătruns o rază de lumină”²⁷. Tot trîmbița îl trezește pe mort în Cheia a VIII-a a lui B. Valentin, dar gestul mîinii și brațului care o ține și mai ales ciudatul sceptor-arcuș îndreptat asupra ei de cealaltă mînă ne fac să credem că este sugerată și o armonizare muzicală a contrariilor, confirmată de B. Valentin, care evocă trecerea sufletului în trupul astfel renăscut: „Șuieratul care-l surprinde pe operatorul începător este numit cîntecul lebedei, semnul cîntător, fiindcă mercurul, merit morții și descompunerii, își va transmite sufletul corpului lăuntric: ieșit din metal imperfect, inert și dizolvat”²⁸. E prea mult să spunem deci că sunetul ar avea în alchimie o putere în sine cosmogonică: n-ar fi vorba mai curînd de zdruncinarea unei *virtualități latente*, adormită în „materie”, pe care sunetul poate într-adevăr s-o trezească, dar numai în măsura în care ea se dovedește în stare să-i primească, să-i susțină și să-i continue efectul „inițiativ”? Sunetul trîmbițelor poate fi, de

19. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1945, p. 74.

20. *Poimandres*, XIII, 16-20.

21. Auriger, „Alchimie et musique”, *Le Voile d'Isis*, nr. 100, 1938, p. 54.

22. A. Faivre, *Toison d'Or et Alchimie*, Arche-Milano, 1990.

23. Citat de Auriger, *ibid.*, p. 56.

24. Homer, *Imnuri*, 25, 6-7; 511-12 și 530-34. Din aceste invenții și schimb în natură, G. Durand a tras concluzia că Hermes avea un rol civilizator și armonizator, *Science de l'Homme et Tradition*, p. 169.

25. J. Rebotier, *op.cit.*, p. 137.

26. Comentarii la *Mutus Liber*, p. 77.

27. *Ibid.*, p. 39. Cf. și pp. 36, 41, 59, 65, 81 și 119, unde se spune că „trîmbițe și tobe mari fac să tremure navele la lansare”. Vezi, de asemenea, vignetele 304 și 919 din *Le Jeu d'Or* de S. Klossowski de Rola, Paris, Herscher, 1990, pp. 171 și 316. Într-o perspectivă foarte asemănătoare, H. Corbin remarcă, privitor la cele două semnale de trîmbiță ale îngerului Seraphiel (*Coranul*, 39, 68): „Primul sunet de trîmbiță vestește resorbția totală a cosmosului; fiecare ființă se întoarce în originea ei și dormitează acolo, (...) al doilea sunet al trîmbiței lui Seraphiel vestește înnoirea Creației” (*Corps spirituel et Terre céleste*, Paris, Buchet-Chastel, 1979, p. 11).

28. *Les Douze Clés de la Philosophie*, p. 132.

asemenea, și distrugător: fie că doboară zidurile Ierihonului²⁹, fie că vestește *Dies Irae* ca în *Requiem*-ul lui Berlioz. Nu e de așteptat deci nici un efect cu desăvârșire mîntuitor sau dizolvant de la sunete, purtătoare ale unei ambivalențe care va neliniști și va contribui la a face din muzică o seducătoare primejdioasă, apropiată de Mercurius alchimic: Kleist exemplifică aceasta în povestirea sa *Sfînta Cecilia sau puterea muzicii*³⁰, iar Jouve, scriind că muzica „cea mai prețioasă pentru *Nous*-ul omului, dovedește și grosolănia spiritului; (...) cînd nu este nobilă, muzica este cu adevărat ignobilă”³¹. Dar, chiar de la primele speculații asupra puterii cosmogonice a sunetului, nu începe oare o confuzie care va fi amplificată de prăbușirea sistemelor cosmologice: ce se așteaptă de la muzică, să trezească sau să creeze? Se speră că făcînd și/sau una și/sau alta, ea să ordoneze și să armonizeze? Sau muzica nu e decît veșnica inițitoare, *călăuzitoare*, a cărei putere este sortită să rămîna ambivalentă, dacă nu este, la rîndul ei, pusă în Operă?

În această privință, *solve et coagula* alchimic poate fi considerat expresia specifică a unui principiu de unificare și pacificare de ordin cosmologic, care și-a găsit teren de aplicare în majoritatea Misterelor antice. Astfel, Iamblichos constată la pitagoreici existența unor melodii care „întăreau sau slăbeau aceste pasiuni pînă ce le aduceau în limitele regulii, făcîndu-le conforme cu virilitatea”³². Aceeași siguranță la Quintilian: „Încă din copilărie muzica modelează moravurile prin armoniile ei, iar prin ritmuri, face trupurile mai conforme cu ordinea”³³. De asemenea, confirmă Maxim din Tyr, armonia adevărată are „puterea să salveze un suflet, să salveze o casă, să salveze o corabie, să salveze o armată” și conchide: „Muzica omenească, cea care ne atinge sufletul, ce este ea decît călăuza diferitelor sale afecțiuni, potolind ceea ce se înfurie și se ridică prea mult, ridicînd și stîrnind ceea ce se sleiește și se dizolvă?”³⁴. Muzica nu se mărginește deci la a călăuzi: ea regularizează, ordonează; dar în funcție de *care ordine*? În funcție de ordinea cosmosului însuși, reflex al unei ordonanțări divine, căreia identitatea recunoscută dintre natura sufletului omenesc și natura sunetului diferitelor instrumente îi confirmă deopotrivă existența și virtuțile binefăcătoare: „Ce e de mirare aici că, de vreme ce sufletul a căpătat de la natură un trup asemănător cu

nervii și suflurile care mișcă instrumentele muzicale, este și el mișcat cînd sînt mișcați acești nervi și sufluri?”³⁵. Nimic de mirare, într-adevăr, în ordinea unei fiziologii subtile cunoscute și practicate de majoritatea marilor tradiții, și instrument de „potrivită” inserție al lui Anthropos în Cosmos, inserție la care îndemna *Corpus Hermeticum*:

A fi instruit în muzică nu înseamnă altceva decît a ști cum se ordonează tot acest ansamblu al universului și ce plan divin a distribuit toate aceste lucruri: fiindcă această ordine, în care toate lucrurile deosebite au fost adunate în același întreg de o rațiune artistă, va produce un soi de concert infinit de suav și adevărat, cu o muzică divină³⁶.

Dar este oare de-ajuns, pentru a susține vocația armonizantă a muzicii și alchimiei, să amintim că amîndouă „fiicele mai mari ale Magiei operează în sensuri asemănătoare: perfecționarea metalelor și îmblinzirea moravurilor”³⁷? Fiindcă Armonia s-a născut într-adevăr din însoțirea lui Marte cu Venus, întemnițați de Vulcan și ale căror zburdălnicii ilustrează adesea „Nunta chymică” a Sulfului și Mercurului. Dacă Armonia prezidează alături de soțul ei Cadmus la destinele Marii Opere este și în calitate de stăpînă a măsurilor și greutăților filosofale, în timp ce Focul secret al Întelepților este numit uneori „Sare de Armonie”³⁸. Faptul că alchimia nu are, printre științele tradiționale, privilegiul armonizării nu înseamnă că ea n-ar fi una din încercările cele mai îndrăznețe de a înscrie în inima materiei o ponderație „muzicală” făcută cu puțință de ascultarea atentă a ritmurilor cosmice. Un poet contemporan va exprima vocația poeziei în termeni foarte apropiați: „Ea este limbajul inaugural, limbajul limbajelor, putere de legătură și de disjuncție, de construire și de distrugere. Ea este investită cu mișcarea modelatoare, cu devenirea muzicală a materiei lumii”³⁹. De asemenea, aplicat alchimiei, termenul de muzică are întreita semnificație pe care i-au recunoscut-o unii autori bizantini: „El putea însemna fie muzica sferelor, fie acordul armonios prin care părțile sufletului corespundeau elementelor trupului, fie, în sfîrșit, muzica perceptibilă auzului”⁴⁰. În sensul acesta au mers și speculațiile alchimiștilor greci raportate de M. Berthelot⁴¹ sau încercarea mai recentă (secolul al XVII-lea) a lui M. Maier, care

29. Cartea lui Iosua (6, 1-4).

30. *La Marquise d'O.*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, pp. 189-206.

31. OC, vol. 2, *En miroir*, p. 1180.

32. Iamblichos, „Viața lui Pythagora”, 224, citat de V. Magnien, *Les Mystères d'Eleusis*, Paris, Payot, 1950, p. 133.

33. A. Quintilien, *De la Musique*, op.cit., p. 128.

34. V. Magnien, op.cit., p. 123.

35. A. Quintilien, *De la Musique*, op.cit., p. 129.

36. *Asclepius*, 13, p. 312.

37. Auriger, op.cit., p. 53.

38. E. Canselier, *Alchimie*, Paris, J.-J. Pauvert, 1964, p. 143.

39. L. Gaspar, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, p. 16.

40. E. Wellesz, „Music in the Treatises of Greek Gnostics and Alchemists”, *Ambix*, nr. 3-4, Londra, 1951, p. 145.

41. CAAG, I, pp. 74, 76, și III, pp. 409-415.

căuta să facă să răsunе muzical structura triplă (vignete, portative, catrene) a *Atalantei fugare* (Prefață pentru cititor):

Pentru a face să pătrundă dintr-o singură și aceeași dată în spirite ceea ce trebuie să fie înțeles, iată că am unit Opticul cu Muzica și simțurile cu inteligența, adică lucrurile prețioase pentru vedere și pentru auz cu emblemele chymice care sînt proprii acestei științe.

La fel cum cărțile alchimice sînt tot atîtea variațiuni pe o temă - Carte unică, practica filosofală va dezvolta o „ureche simbolică”⁴² în stare să perceapă vibrațiile „materiei” în transformare care, după spusele alchimiștilor, respectă atunci o *progresie armonică*.

Astfel, E. Canseliet a notat „seria sonoră al cărei crescendo s-a arătat tot atît de neîndoios sensibil pentru urechea mea ca și progresia gradată a greutății și căldurii în neîntreruptul lor sincronism”⁴³. Comentînd în altă parte faimosul sonet „Vocale” de Rimbaud, el confirmă semnificativa constanță a acestui fenomen: „În sînul întunericii trec, succesiv și în ordinea prisme, culorile, iar fiecare este semnalată, pe gama cromatică ascendentă, prin nota muzicală care îi corespunde. Este un fenomen pe care orice observator norocos îl poate constata în mod fizic”⁴⁴. Alchimia operativă pare deci să demonstreze caracterul firesc armonios și influența cosmică a muzicii, desigur polifonică, dar exclusiv tonală. Dacă există cromatism, el nu pare primul semn al unei iminente diluări a tonalității, ci semnul unei progresii subtil gradate în raport cu o sincronicitate sonoră devenită desăvîrșită între fenomene concomitente, liniaritatea și proporțiile gamei cromatice reprezentînd, în plan unidimensional, ceea ce se desfășoară în Ou în mod pluridimensional, deoarece sunetele, culorile și greutățile într-adevăr „își corespund”: „Lumea închisă a athanorului este o harfă care face, printr-un fenomen de rezonanță, să vibreze muzica sferelor”, notează E. Perrot⁴⁵. La rîndul său, H. Corbin, evocînd ascultarea simbolică proprie exegezei sufletului din gnozele iraniene, *ta'wil*, o compară de asemenea cu un anume cîntec de orgă sau „joc al mutațiilor”:

Progressio harmonica desemnează un cînt care face să se audă din ce în ce mai multe armonice pe măsură ce se progresează către acut, pînă ce, începînd de la o anumită înălțime, răsună de altfel simultan sunetul fundamental⁴⁶.

42. R. Alleau, *Aspects de l'Alchimie traditionnelle*, p. 65, și *La Science des symboles*, Paris, Payot, 1976, p. 13.

43. *L'Alchimie expliquée sur ses textes classiques*, p. 294.

44. *Alchimie*, p. 24.

45. *La Voie de la transformation d'après C.G. Jung et l'alchimie*, Paris, Librairie de Médecis, 1970, p. 285.

46. *Corps spirituel et Terre céleste*, p. 25.

Dacă există progresie gradată, ea nu este deci un scop în sine, ci mai degrabă un soi de eșalonare sonoră care face să răsunе împreună extremele: aluatul brut al sunetului sau al acordului fundamental găsindu-și în sfîrșit chintesența în subtilitatea acutului, datorită demultiplicării gradelor și armonicelor intermediare care „se supra-pun” în unitatea sa primară, dar într-un acut lestat totuși de progresia unei invizibile „materialități”. Într-un sens, Opera alchimică pare deci să lucreze spre a produce o *notă unică* emisă de acest instrument, el însuși monocord, care se presupune că este lumea în mîna lui Dumnezeu⁴⁷. Dar dacă rolul operatorului-muzician îndeplinit de alchimist pare clar, cum se situează, în raport cu această creație sonoră, vizionarul din el? Simți-se-va el, mare ordonator și șef de orchestră impecabil, centrul unei polifonii atît de admirabil acordate, încît să-i aducă mulțumire lui Dumnezeu pentru ea, dacă este om pios, sau să fie ispitit de a-și însuși prestigiile acesteia, dacă-și uită vasalitatea? Dar aceasta nu înseamnă oare că, sub o formă pe cît de seducătoare pentru ochi, pe atît de plăcută pentru spirit, riscăm să rămînem prizonieri într-o bulă cu reflexe atît de fin irizate, încît îl face să creadă pe prizonierul uimit că și-a găsit în sfîrșit Unitatea? Or, faptul de a conduce o „materie” sonoră pînă în punctul în care niște armonice acordate din ce în ce mai subtil permit ca gravul și acutul să deschidă *intervalul unei rezonanțe juste*, nu determină dinainte nici poziția ultimă a operatorului, nici gradul de realitate și viabilitatea unei astfel de globalități: a o numi „lume” înseamnă oare că o vom celebra ca atare de-acum înainte sau că, făcînd-o să se înalțe ca unitate clarificată, ne vom strădui de fapt să-i împiedicăm și să-i distrugem înclinația totalitară, pentru a-i ocroti mai bine diversitatea întrupată? Dar unde este atunci cea mai primejdioasă impietate? Privită sub aspectul său muzical, lucrarea alchimică ar fi deci *decan-tare*, cel puțin la fel de mult cît și incantație. Fără această epurare a materiei sonore, se pare că incantația ar fi sortită să se sfîrșească în exaltare (sublimare neadusă din nou în Pămînt), polifonia în celebrare preaferită a Unității sau, dimpotrivă, în apoteoză pentru o *Ars Magna* cuprinsă de megalomanie demiurgică. Iar pentru că a văzut în orgă instrumentul-simbol al Operei⁴⁸, alchimistul va trebui, mai mult decît oricare alt artist, să mediteze la cuvintele lui

47. Cf. monocordul lui R. Fludd, *Utriusque Cosmi Maiores Scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia*, 1617. Vezi și J. Read, *Prelude to Chemistry*, Londra, Bell & Sons, 1936, p. 252.

48. J. Boehme, *De la Signature des Choses*, cap. II, p. 168; C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, pl. 24, p. 94; E. Canseliet, *Trois anciens traités d'alchimie*, pl. 9. Cf. și A. Silesius: „Dumnezeu este un organist, iar noi sîntem orga. Duhul Sfînt pune în noi și suflul, și sunetul” (*Le Pèlerin chérubinique*, V, 343, p. 299).

Achim von Arnim, citate de Kierkegaard: „Pentru noi, presbiterienii, orgile sînt cimpoiul dracului; ele îi îngăduie să legene și să adoarmă gravitatea meditației, așa cum dansul este narcotic pentru năzuințele cele bune”⁴⁹.

„Progressio harmonica” și utopie

Dincolo de un simbolism prea lesne descifrabil, se cuvine deci să ne întrebăm dacă aceste experiențe centrate pe cîntecul de orgă nu verifică speculațiile foarte ezoterice ale lui Schopenhauer asupra analogiei dintre tonul fundamental și materia anorganică și asupra ierarhiei registrelor vocale și gradelor gamei în raport cu diferitele regnuri biologice. Părerii neinteligibile, este adevărat, dacă nu acceptăm intuiția, și ea fundamentală, după care „lumea ar putea fi numită o întruchipare a muzicii, la fel de bine ca și o întruchipare a voinței”⁵⁰. Aceasta fiindcă Schopenhauer, ostil oricărui *Fiat* creator, și deci oricărui monoteism care ar privi lumea ca pe un „neant însuflețit”⁵¹, și prea puțin predispus la afirmația naivă proprie oricărui păgînism, urmează lecția Indiei și vede în orice „mundanitate” – egotică sau divinizată – rodul unei dilatări, al unei amplificări menite a se resorbi. Negînd că lumea ar putea vreodată să fie obiect de admirație sau loc pentru o rară armonizare, Schopenhauer este totuși atent la diferențierile ce dovedesc, în plan fenomenal, gradele diferite de obiectivare a Voinței unice. Dar pentru cine, pentru ce lucrează atunci jocul diferenței? Pe de o parte, Schopenhauer rămîne apropiat de romantism, de *Naturphilosophie*, prin aceea că, în acea egalizare a „simțurilor” reprezentată de fiecare tip sau grad de obiectivare, presimte prilejul de a accede la țesutul comun, la esența intimă a lumii care le face să strălucească, și tocmai aceasta îl îndeamnă să caute și el anumite echivalențe: „Nota fundamentală este deci în armonie ceea ce este materia anorganică în natură, materia brută, pe care se sprijină totul, din care ies și se dezvoltă toate”⁵². Dar dacă pare a exista o ierarhie între stările unei „materii” lucrate de jocul Voinței, Schopenhauer se străduiește să distrugă iluzia că ar putea fi vorba de o valorizare a tipurilor celor mai înalte de intelectualitate, operînd aici răsturnarea dintre rațiune suficientă și intuiție, care va fi atît de determinantă pentru Nietzsche: dacă există o conștiință de sine mai înaltă la soprană, la geniul creator, la medium... este fiindcă vibrația

49. OC, vol. 3*, *L'Alternative*, p. 70.

50. *Le Monde comme Volonté...*, § 52, p. 336.

51. *Parerga et Paralipomena, Sur la religion*, Paris, Alcan, 1906, p. 104.

52. *Le Monde...*, p. 330.

„materiei” care se manifestă în ei este de asemenea gata să facă sticla să se spargă, să sfîșie vîlul care îi făcea să creadă în identitatea lor de ființe individuate⁵³ și face astfel din ei depozitarii singurei înțelepciuni căreia Schopenhauer îi acordă oarecare credit. Vedem deci că echivalențele căutate nu au nicidecum funcția de a scoate la iveală o armonie cosmică nebănuită: ele pot permite cel mult să se dezvăluie acele forme care sînt pe cale de a se emancipa; rolul muzicii – artă ce nu are alt obiect decît a exprima această mișcare de afirmare și de negare a Voinței – fiind de a opera o *călăuzire*, deja eliberatoare, între etapele obiectivării/anulării. Mai apropiat în plan ultim de resorbția budistă decît de înțelepciunea Pămîntului alchimic, dar rămas în simpatie cu viziunea cosmologică a hermetismului, Schopenhauer lămurește deci și el, în mod indirect, prin prisma concepției sale despre muzică, rolul *tranzitional* convenit alchimiei și care nu poate fi redus prea simplist la contemplarea operativă a armoniei cosmice, chiar dacă aceasta a suscitat mai multe reverii decît aspra asceză preconizată de Schopenhauer; compătimirea lui rămîne însă apropiată, în spirit, de dorința alchimică de a vedea Creația „sporind”.

În materie de reverii cu miresme decadente, nu-l vedem, de exemplu, pe eroul lui Huysmans, Des Esseintes, dedîndu-se, cu ajutorul „orgii sale de gură”, la experimentarea unor subtilități necunoscute vulgului, a unor *corespondențe* neașteptate dintre băuturile alcoolice ridicate la rang de culori și timbrurile unor instrumente, care împrăștie plăceri senzuale și spirituale deopotrivă? Operator erudit și subtil, Des Esseintes se lasă de asemenea în voia deliciilor inedite ale unei alchimii la fel de muzicale, cea a parfumurilor: „Se rătăcea în visele pe care i le evocau esențele aromatice, readus dintr-o dată la punctul de plecare, la tema meditației sale, de revenirea temei inițiale, reînvîndu-se la intervale anume, în parfumată orchestrație a poemului”⁵⁴. Transmutații efemere, desigur, bune doar să risipească dezgustul unui spirit rafinat pradă grosolăniei veacului și să provoace Natura prin jocurile subtile ale unui artificialism hermetizant și estetizant ridicat la rang de *Ars Magna*. Într-un cu totul alt registru, pe atît de răsplat didactic pe cît de senzual imateriale se vroiau paginile lui Huysmans, tot o configurație alchimică și muzicală, centrată pe aceeași orgă, pune în scenă și H. Hesse, mai întîi în *Demian* (1919),

53. În *Nunta chimică a lui Christian Rosenkreutz*, de J.V. Andeae (1616), *La Bible des Rose-Croix* (trad. B. Gorceix), Paris, PUF, 1970, seninătatea este trăită ca o suspendare a stării obișnuite de conștiință: „Ea provenea de la tot felul de instrumente cu coarde de neînchipuit, atît de armonios acordate că, uitînd de mine, am rămas încremenit pe scaun” (p. 54).

54. *A rebours*, p. 199.

apoi în *Jocul cu mărgelile de sticlă* (1943). Dacă tânărul Demian declară că iubește muzica este fiindcă ea e „atît de puţin morală”⁵⁵, adică „dincolo de bine şi de rău”, cum îşi dorise Nietzsche⁵⁶ şi, prin aceasta, un loc în care să se poată împlini acea *coincidentia oppositorum* a cărei confirmare o va afla Hesse mai târziu în psihologia abisală jungiană. În şi prin muzică se reia legătura cu Natura, cu Marea Mumă mitică cu care visează să se unească tânărul Demian, o Natură ale cărei „forme bizare” îi reamintesc sufletului că nu e alcătuit de la început din aur fin, şi că munca de individuaţie înseamnă a integra răul în orice operă de creaţie, aşa cum îndeamnă zeul gnostic Abraxas. Organistul Pistorius este cel care-l iniţiază pe Demian în acest paracelsism al Timpurilor moderne:

Sufletul nostru ia parte la creaţia neîncetată a universului, (...) fiecare din noi conţine în el întregul univers, (...) dar nu ştie, şi atîta vreme cît nu ştie, nu e cu nimic mai mult decît un copac, sau o piatră, sau, cel mult, un animal. Nu devine om decît cînd ţîşneşte în el prima scînteie a acestei cunoştinţe⁵⁷.

Dar *Jocului cu mărgelile de sticlă*, combinatorică muzicală de intelectualitate rece şi sofisticată, îi va încredinţa totuşi Hesse sarcina de a trezi în citiva iniţiaţi intuiţia unităţii complexe a sufletului şi forţa de a se smulge din eterogenitatea dizolvantă a „epocii foiletoanelor”⁵⁸, a cărei evocare coincide, în esenţă, cu cea a mediului cultural în care R. Musil îl pune să evolueze pe „Omul fără calitate”: „Faimoasa incoerenţă a ideilor, proliferarea lipsită de centru care caracterizează prezentul şi formează aritmetica lui particulară, tăierea firului în patru în urmărirea unei unităţi care fuge mereu...”⁵⁹. Operator al unei „alchimii subtile”: într-adevăr, aşa este descris Jocul practicat „cu toată substanţa şi toate valorile culturii noastre”⁶⁰. Alchimişti se doresc Castalienii, fiind „controlori de măsuri şi greutatea spirituale”, atunci cînd nu sînt „permanenţi verificatori ai tuturor alfabetelor, tablelor înmulţirii şi metodelor”⁶¹. Astfel, toate artele şi toate ştiinţele sînt invitate să devină componente active ale Jocului,

55. *Demian*, Paris, Stock, 1974, p. 154.

56. *OC*, vol. 7, *Par-delà bien et mal*, § 255, pp. 176-177: „Îmi închipui o muzică a cărei supremă magie ar fi să nu mai ştie nimic despre bine şi despre rău, poate doar vreo nostalgie de marină s-o mai atingă uşor din cînd în cînd, nişte umbre aurii, nişte slăbiciuni subtile”.

57. *Demian*, pp. 160-162.

58. *Le Jeu...*, Paris, Calmann-Lévy, 1955, p. 27.

59. *L'Homme sans qualités*, Paris, Seuil, 1957, vol. 1, pp. 32-33.

60. *Le Jeu...*, p. 24.

61. *Ibid.*, p. 359.

ale cărui reguli imuabile ar trebui totuşi să permită improvizaţiei nelimitate. Oricum, Hesse predică limpede deplasarea valorilor culturale ale secolului XX către matematică şi muzică, în care ar trebui să reînvăţăm să vedem „Marea Operă durabilă a acestei perioade a culturii noastre”⁶². Matematica şi muzica sînt astfel implicit asimilate cu cele două Principii ale Operei, a căror conjuncţie se presupune că trebuie să transmute materia culturală ponegrită, dispreţuită, banalizată, dispersată: se vorbeşte într-adevăr despre „a uni frumuseţea vie a spiritualului şi artei cu forţa magică a formulelor disciplinelor exacte”⁶³. Ciudată inversare, în care abstracţiunea se împodobeşte cu farmecul echivoc al magiei, de la care pare să împrumute modul de a convinge, în timp ce arta oferă spre contemplare senina ei rigoare!

Dar este oare vorba aici de indispensabila permutare a calităţilor proprii între nişte parteneri angajaţi într-o dinamică de transmutaţie sau de o substituie mai perversă a rolurilor, denunţînd indirect confuzia pe care o face Hesse între ceea ce el numeşte „un contracurent de ascetism eroic” şi o operativitate cu adevărat filosofală? Arta alchimică este desigur ezoterică, dar ezoterismul este oare asimilabil numai cu îngustimea unei mici comunităţi masculine izolată într-un intelectualism elitist şi, mai mult decît atît, ascetic ruptă de lumea feminină şi de Natură? Aşa că această Operă descarnată nu păstrează din *Ars Magna* decît structurile abstracte şi ambiţia mai mult sintetizantă decît globalizantă, anonimatul Maestrilor Jocului corespunzînd universalităţii vide a unei „limbi mondiale a intelectualelor”⁶⁴. Numai relaţia vie dintre Valet (Knecht) şi discipolul său – dar sortită de Hesse pieirii – a jucat la un moment dat rolul cuvenit Jocului, considerat centrul „din care se putea cunoaşte, vedea şi descifra tot trecutul şi tot viitorul”⁶⁵. Hesse enunţă ce *ar trebui* să fie seninătatea castaliană: „Cunoaştere supremă şi dragoste, afirmare a oricărei realităţi, atenţie trează pe marginea tuturor prăpăstiilor şi abisurilor”⁶⁶, dar nimic din punerea în Operă a Jocului nu vine să confirme că ar putea fi vorba aici de altceva decît de o nouă utopie, al cărei interes nu rezidă atît în speranţele ce le îngăduie în materie de transmutaţie spirituală şi culturală, nici în satisfacţia ironică de a vedea încă o dată cum alchimia garantează pentru tipul acesta de impas imaginar, ci în mod paradoxal în faptul că eşecul Jocului

62. *Ibid.*, p. 49.

63. *Ibid.*, p. 25.

64. *Ibid.*, p. 51.

65. *Ibid.*, p. 445.

66. *Ibid.*, p. 317.

demistifică pretențiile alchimizante la orice intelectualitate. Totuși, ca să-ți dai seama, trebuie să fi ieșit din Castalia și dintr-o anume confuzie întreținută de însăși imaginea Jocului.

Dacă e vorba de un eșec al Jocului, să fie oare fiindcă, sprijinindu-se pe alchimie, el și-a grevat de la început credibilitatea cu o „reverie” incompatibilă cu gravitatea intelectualității? Sau dimpotrivă, fiindcă, *teoretic reunite*, condițiile intelectuale ale operativității nu puteau decât să desemneze locul unde, sub auspicii mai favorabile, ar fi putut „să aibă loc” combinatorica sublimă aici neizbutită și despre care tot nu se știe dacă în mod necesar a fost neizbutită, ținând seama de caracterul utopic al oricărei alchimii sau din pricina unei intelectualizări și a unei voințe de a ști faustice, incompatibile cu operativitatea filosofală. Dar și într-un sens, și într-altul, nu ar însemna oare să ne înșelăm asupra dimensiunii alchimice a Jocului și să întreținem confuzia între combinatorică și „Joc al mutațiilor”? Confuzie întărită, pare-se, de oscilația lui Hesse între Occident și Orient: acest „Joc al mutațiilor” este oare mai apropiat de cîntatul la orgă cu același nume, sau de *Yijing* a chinezilor? În primul caz, ceea ce se numește mutație nu e niciodată altceva decât produsul unei combinări complexe, din care Jocul ar permite să se extragă anumite armonice subtile cu prețul unei exploatare metodice a datelor culturale și muzicale. În celălalt, însuși eșecul oricărei combinatorici ar face din acest *ou-topos* creuzetul dezafectat al oricărei *imagini utopice* a Jocului și ca atare „locul” unde s-ar putea exersa „jocul liber” al mutațiilor eliberate de tutelele intelectuale și/sau imaginare, căutînd fiecare să treacă asupra celeilalte răspunderea unei alchimii ratate, al cărei eșec ar fi mai curînd de a nu fi știut să opereze trecerea dincolo de aceste două forme – intelectuală și imaginară – ale utopiei.

Presupunînd că am rămîne la concepția jungiană a procesului alchimic de individuație prin unirea contrariilor, nu putem decât să constatăm cît de prost izbutește Hesse, hărțuit între o imagine solară și intelectualizată a complexității (orga, viața monahală și eroică) și o fascinație pentru evanescența și disoluția feminină și lunară (fluviul în *Siddharta*, muzica ușoară în *Lupul de stepă*), să găsească locul posibilei lor integrări, fie că lipsește „animația” (rolul lui *anima* la Jung), fie că nu ajunge să se dezbare complet de imaginea idealizată a lui *coincidentia oppositorum*, căutînd pînă și în alianța dintre matematică și muzică să stăpînească jocul pururi neprevăzut al mutațiilor. Transmutația culturii prin alchimia muzicală rămîne deci ea însăși în stare de „urmă de aur”⁶⁷, ca și relația majorității eroilor lui

Hesse cu Natura și cu femeia. Astfel, inițiat de Herminia într-o muzică a cărei vitalitate oarecum animală îi șochează gustul său de om cultivat, H. Haller va urma totuși pas cu pas această întruchipare a feminității seducătoare și mediatoare pînă la teatrul magic unde, cuprins de amețeală, o ucide pe animatoare; înaintea ucigașului se deschide atunci un spațiu încremenit, înghețat: „Frigul care emana de acolo era mortal, dar frumos: suna, răsuna miraculos, devenea muzică”⁶⁸. Ne putem îndoi așadar că stăpînirea mutațiilor căutată de Joc ar fi compatibilă cu o anume „dizolvare” care face cu puțință individuația și care, în schimb, ar favoriza muzica; nu orice fel de muzică, e adevărat, fiindcă, dimpotrivă, „vidul lubric al muzicii”⁶⁹, exersînd o fascinație dăunătoare, poate tot atît de bine să împiedice și ponderația contrariilor. Dacă a vorbi despre transformarea timpului în spațiu pare a fi devenit un fel de laitmotiv de la Wagner încoace, nu se spune totuși nimic prin aceasta atîta timp cît nu s-a precizat despre ce spațiu este vorba și mai ales care operativitate este sau nu în stare de a-l face să apară drept creuzet de transmutație. De aceea, cînd imaginația sau speculația se întîmplă să se investească într-o altă familie de instrumente (luth, harfă, liră) de asemenea operatori de potrivită tensiune, sîntem îndemnați să vedem aici polul celălalt, feminin și lunar, al aceleiași căutări a ponderațiilor. Oricum, locul ocupat în imaginație de *harfa eoliană* arată că ar putea să fie vorba de o căutare care, asociind plasticitatea purtătoare a vîntului cu echilibrarea⁷⁰, se angajează și mai departe în jocul mutațiilor: nu înseamnă oare aceasta că jucătorul trebuie să-și părăsească pretențiile demiurgice și să lase ca prin instrument să se producă unele dintre posibilele purtate de aer și de vînt? De cîtă simpatie față de „jocul lumii” este nevoie pentru a deveni în stare să-i transcrii efemera partitură în care „întîmplarea” vine în întîmpinarea celei mai pure dispoziții interioare, singura capabilă de a-i capta oportunitatea trecătoare!

Astfel, Novalis nota eliptic: „Imensa diversitate a harfei eoliene și simplitatea mișcării motrice. La fel și cu oamenii: omul este și trebuie să fie o harfă”⁷¹ și apoi, precizînd influența acestei imagini: „Elemente de romantism. Trebuie ca subiectele și obiectele, asemenea

67. *Le Loup des steppes*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 38. Urmă prezintă și la Proust, pentru care muzica prefigurează Timpul regăsit, dă o idee despre el, apoi deșteaptă dorul după el: *A la recherche du temps perdu*, vol. 1, p. 349; vol. 3, pp. 373 sq.

68. *Le Loup des steppes*, p. 216.

69. R. Musil, *L'Homme sans qualités*, vol. 1, p. 78.

70. Rolul de matrice fluidă și purtătoare pe care-l îndeplinește vîntul apare în versurile Tablei de Smaragd: „Vîntul l-a purtat în pîntecul său”. M. Maier precizează, la rîndu-i: „Mercurul este deci vîntul care primește Sulful (...) în stadiul de embrion imperfect, scos din sinul matern, ba aș zice chiar din cenușa trupului matern mistuit și dus acolo unde se poate coace. Iar embrionul este Sulful care a fost infuzat de Soarele ceresc în pîntecul lui Boreu, pentru ca acesta să-l ducă la maturitate și să-l zămislească” (*Atalante fugitive*, pp. 59-63).

71. Novalis, *OC*, vol. 2, p. 299, fragm. 378.

sunetelor harfei eoliene, să fie prezente dintr-o dată, fără vreun pretext sau motiv, fără să trădeze instrumentul a cărui muzică sînt⁷². Novalis presimte echivalentul a ceea ce romantismul caută prin intermediul chimismului, în polifonia naturală, totdeauna improvizată. Dacă Natura este într-adevăr „o cetate fermecată împietrită”⁷³, reînsuflețirea sau tămăduirea ei poetico-filosofală⁷⁴ nu pot fi, la rîndul lor, decît de ordin muzical: „*Raporturile muzicale* îmi apar ca fiind în esență raporturile fundamentale ale naturii”⁷⁵. Dar redescoperirea lor ca atare ar fi oare posibilă pentru un suflet care nu și-ar fi regăsit în același timp și natura sa „acustică”? Aerul, sufletul, harfa eoliană sînt deci „conductorii” prin care, dacă știu să se acordeze, se poate manifesta „marele ritm”⁷⁶ ce traversează și unește diferitele planuri ale aceleiași realități care, ignorîndu-se cel mai adesea ca atare, se „intuiționează” în mod cu totul special în muzică, unde spiritul se simte deopotrivă eliberat și repatriat: „Totul urcă în el; totul este dragoste, bunătate, viitor și trecut, nostalgie, speranță”⁷⁷. De la algebră, muzica împrumută deci nu atît rigoarea, cît înalta capacitate de a abstrage pluralitatea lăuntrică a sufletului pînă la un acord unitar. Oricum, dacă la Novalis timpul se transformă într-adevăr în spațiu, această spațialitate tinde, ca la Hesse, să încremenească, și mai puțin să rămînă „mediul” (*Menstruum universale*) de liberă fluiditate. De asemenea, către structura cristalină evoluează împreună sufletul, muzica și Natura, fără să știm totdeauna dacă această petrificare precedă o transmutație care va fi reînsuflețirea sau îi succedă ca perfecțiune acum oprită, în care s-ar aboli și muzică, și alchimie. Oricum ar fi, harfa eoliană joacă aici într-adevăr un rol de călăuză, de conductor al vibrațiilor, care, în lipsa ei, n-ar fi găsit niciodată „locul” unde să răsună; și tot la harfa eoliană se gîndește Rilke atunci cînd vrea să sugereze o anume trecere între culori, comparabilă cu trecerea sunetului rătăcitor prin lumea largă „pînă ce într-o regiune oarecare a înălțimilor este captat de harfa eoliană și trece atunci în lumea sensibilă a auzului”⁷⁸.

72. *Ibid.*, vol. 2, p. 373, fragm. 16.

73. *Ibid.*, vol. 2, p. 379, fragm. 61.

74. „Fiecare boală e o problemă muzicală: vindecarea ei, o soluție muzicală” (*ibid.*, vol. 2, p. 269, fragm. 247).

75. *Ibid.*, p. 379, fragm. 61.

76. Pură receptivitate la „marele ritm” care traversează și modelează formele este și harfa eoliană la E. Faure, „L'Esprit des formes”, *Histoire de l'art*, vol. 2, p. 362.

77. *Ibid.*, vol. 2, p. 254, fragm. 169.

78. *Œuvres*, vol. 3, p. 375: Rilke descrie în această scrisoare tabloul lui Picasso *Moartea lui Arlechino*. Asupra raportului dintre Hermes și Arlechino, vezi J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, pp. 127-128.

Astfel, sunetul harfei eoliene este perceput ca un fel de chintesență muzicală obținută prin captarea energiilor cosmice. Or, acest instrument *a priori* mai mult lunar decît solar, mai mult receptiv decît activ, își regăsește bipolaritatea simbolică în folosirea imaginară pe care i-o dă M. Tournier în acea „alchimică” dramă care este *Vineri sau limburile Pacificului*, în care harfa eoliană fabricată pornind de la rămășițele „mortificate” ale marelui țap Andoar servește ca element mediator între Vineri, făptură aeriană, fugară, mercurială și Robinson, occidental rupt de forțele instinctive, trăind într-o lume raționalizată pînă la absurd. Acordînd instrumentul „nu la terță sau la cvintă, (...) ci cînd la unison, cînd la octavă, astfel ca ele să poată răsună toate împreună fără discordanță”, Vineri pare a regăsi din instinct vechea tradiție de *progressio harmonica*, în căutarea unei „note unice – dar bogată în armonice infinite – care pune deplină stăpînire pe suflet, un acord format din nenumărate componente, a cărui putere susținută avea în ea ceva fatal și implacabil, care fascina”⁷⁹. Ieșit din „transmutația” lui Andoar, instrumentul își va găsi întreaga putere cînd va fi așezat în crengile unui chiparos uscat, ce-și înalță „silueta subțire în mijlocul haosului, într-un loc expus la toată roza vînturilor”. Or, ceea ce celebrează astfel „apoteoza nocturnă a lui Andoar”, zburînd și cîntînd în lumina lunii, este tocmai unirea dintre „calea întunecată a pămîntului, armonia sferelor cerești și plînsetul răgușit al marelui țap sacrificat”⁸⁰, găsindu-și corespondență în inițierea reciprocă a lui Robinson și a lui Vineri și în împăcarea lui Vineri cu sufletul său „aerian”, ce cîntă și dansează. Dacă stăpînirea desăvîrșită de către M. Tournier a universului simbolic demonstrează indirect puterea captivantă și ordonatoare a vechilor scheme cosmologice, operația alchimică cea mai spectaculoasă rămîne totuși „mutația” lui Robinson care, datorită pierderii catastrofale a identității⁸¹ de om „teoretic” occidental, preocupat de universul său meticulos pus la punct, își descopere o putere nebănuită de mediator și de „sporitor”, capabil să vibreze la unison cu Andoar cel sacrificat și transfigurat, ultim avatar al marelui țap Dionysos care, încă în *Nașterea tragediei*, pornea să reeduce filosofia:

Ceea ce înseamnă că dezmembrarea, patima dionisiacă propriu-zisă, este echivalentă cu o metamorfoză în aer, pămînt și foc, și că prin urmare trebuie să considerăm starea de individuație drept izvorul și cauza primordială a tuturor suferințelor, drept ceva condamnat în sine⁸².

79. *Vendredi...*, pp. 207-208.

80. *Ibid.*, p. 209.

81. G. Verne, „La mort catastrophique de l'identité”, *Questions de*, nr. 71, 1987, pp. 41-55.

82. F. Nietzsche, *OC*, vol. 1*: *La Naissance de la tragédie*, p. 84.

3

Ambiguitatea ridicată la rang de sistem

Esența artei
Transformarea timpului în spațiu
prin muzică¹.

Instrumente-simboluri de echilibrare și de unificare cosmologică, harfa eoliană și orga par să confirme într-o oarecare măsură caracterul „sintetic” al imaginarului muzical a cărui funcție, precizează G. Durand, „este în același timp să împace contrariile și să stăpânească fuga existențială a timpului”². Dar poate fi oare vorba numai de împăcare și de stăpânire de îndată ce o astfel de ponderație în formă de *progressio harmonica* este explicit asimilată transmutației căutate de *Ars Magna*? Meditațiile precedente, asociind mitologia, imaginația poetică și speculațiile filosofice, ne îndeamnă mai degrabă să credem că sîntem din nou confrunțați cu vechea schemă platoniciană care face din muzică propedeutica la dialectică; dar că ar fi vorba de a reinterpretă, din plan filosofic – unde muzica pregătea și garanta metafizica³ – în plan filosofal, unde transmutația timpului în spațiu inaugurează poate o reorientare a filosofiei și a culturii. Așadar, mai mult decît o „meta-erotică” (G. Durand) rămasă legată de drama căreia i-ar însoți tensiunile, *Ars Magna* muzicală pe care mulți o dezbat cu patimă în secolul al XIX-lea, apare mai întîi ca *arta hermetistă a tranziției* care, după cum operează într-un spațiu convențional sau își elaborează propria spațialitate/creuzet, exacerbează într-adevăr polaritățile în folosul unei „sinteze” superioare sau, dimpotrivă, procedează la o diluare a formelor de stăpânire constituite care ar putea fi adevărata propedeutică la transmutație. Cu atît

mai semnificative par astfel, tocmai în echivocul lor, speculațiile neopitagoreice, ca acelea ale lui Fabre d'Olivet, Hoené Wronski sau Louis Lucas, care, dezgropînd „ideile anticilor despre muzică”⁴, caută în același timp în științele pozitive, care încep să se dezvolte, garanția unei lecturi totalizante a lumii, care să asocieze Tradiția (presupusă primordială) și raționalitatea. Astfel, echilibrarea cosmologică atribuită prin tradiție muzicii și alchimiei este transformată pe nesimțite în *Ars Magna* oarecum totalitară, nedevenind salvatoare ea însăși decît cu titlul de *Știință absolută*. Dacă muzica apare astfel într-o oarecare măsură ca antidotul gîndirii raționaliste, considerată răspunzătoare de înstrăinarea omului de Natură, ea apare mai ales ca Artă totală a viitorului în care vor converge eforturile științelor și artelor, tinzînd către o mîntuire comună.

Astfel, Fabre d'Olivet afirmă că muzica este „cunoașterea ordinii oricărui lucru, știința raporturilor armonice ale universului; ea se sprijină pe principii imuabile pe care nimic nu le poate atinge”⁵. Referințele repetate la Platon⁶, la preoții egipteni, la chinezi converg către aceeași certitudine: muzica – cel puțin sub forma sa speculativă – constituie singura metafizică cu adevărat universală, fiindcă permite scoaterea la lumină a modelelor imuabile care guvernează relațiile dintre Cer și Pămînt și asigură astfel perfecțiunea morală și spirituală a societăților și a oamenilor. Prefațînd lucrarea lui L. Lucas *O revoluție în muzică*⁷, Th. de Banville enunță preocupări foarte apropiate: „Întreaga Antichitate a urmărit o idee pe cît de profundă, pe atît de misterioasă: cea de a cunoaște cauzele primordiale (...). Piatra filosofală din Antichitate era căutarea ființei absolute și a manifestărilor sale: grandioasă reverie lăsată moștenire de Pitagora celor mai mari genii din toate veacurile”⁸. Și totuși, aceste spirite sînt la urma urmelor mai puțin fascinate de ordinea astfel descoperită, decît de rolul mediator al muzicii, capabilă să creeze punți de legătură între civilizații, între prezent și trecut, între fizic și spiritual. Probabil cel mai „hermetist” dintre toți, F. d'Olivet insistă asupra faptului că odinioară muzica „forma un soi de legătură analogică între sensibil și inteligibil, prezentînd astfel un mijloc lesnicios de

1. H. Hesse, *Le Loup des steppes*, p. 193.
2. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 374.
3. De aceea, P. Boutang vorbește despre muzică numind-o un „neîncetat fenix”: „Astfel, muzica poate fi considerată o «formă» a metafizicii, fără să aibă a se referi vreodată la aceasta, ci pentru că este direct legată de «subiectul» metafizicii, de omul în situație de transcendență” (*Ontologie du secret*, Paris, PUF, 1973, p. 422).

4. Fabre d'Olivet, *La Musique expliquée comme science et comme art* (1896), Paris, Chacornac, 1910.
5. *Ibid.*, p. 4.
6. Potrivit *Legilor* (citare la p. 5), „Numai omul de bine este muzician desăvîrșit, fiindcă redă o armonie perfectă, nu cu lira sau cu alte instrumente, ci cu viața sa în întregime”.
7. *Une Révolution dans la musique*, Paris, Paulin et Chevalier, 1849.
8. *Ibid.*, p. XXI. O altă aluzie se face (p. XXIX) la „Astrologii și alchimistii din Evul Mediu, care și-au bazat adeseori calculele pe niște preținse raporturi tonale”.

comunicație între cele două lumi”⁹; iar Banville spune că regretă domnia acestor „idei exclusive prin care, din nefericire, sînt despărțiți în ziua de astăzi cei care caută emoția și cei care caută adevărul”, în timp ce la greci „arta și știința erau una”¹⁰. Există deci tentația – în continuarea stării de spirit a „chimismului” romantic – de a încerca „materializarea” legăturii întrezărite în termen de „fluid secret și simpatic”, de „electricitate necunoscută care le pune (pe suflete) în legătură unele cu altele”¹¹. Oricare ar fi identitatea acestui „curent”, atotputernicia muzicii este astfel – la bine și la rău – recunoscută drept contrariul *medierii* și *recenterii* pe care le operează. Or, într-un context foarte diferit, Hegel constatare și el acest lucru: „Acțiunea se exercită chiar asupra centrului vieții spirituale care este astfel pus în mișcare”, trezit la activitate de o putere „elementară”: „în sensul că ea rezidă chiar în elementul în care evoluează această artă, adică în sunet”¹². În viziunea lui Schopenhauer, muzica ar fi „cea mai puternică dintre toate artele” datorită faptului că ea constituie expresia cea mai directă a Voinței¹³. Vedem deci că, dacă există „ezoterism” muzical, el pare să țină mai puțin de cutare sau cutare viziune particulară asupra lumii, cît de însăși natura „materiei” sonore și a legăturii țesute de ea, punîndu-se încă, în mod evident, problema de a distinge fascinația exercitată de o astfel de putere „magică”, de transmutația pentru care, în anumite circumstanțe, ea ar putea deveni „mediu” și operator. Astfel, este de ajuns să examinăm etimologia propusă de F. d'Olivet pentru cuvîntul „muzică”, pentru a vedea că aici converg toate componentele imagineare ale *materia prima* și ale creuzetului: „Tot ce servește pentru a produce gîndirea în afară, pentru a o face sensibilă din intelectuală cum era, pentru a o face să treacă din puțință în act, îmbrăcînd-o într-o formă potrivită”¹⁴; toate aceste speculații alambicate revin la a face din muzică modelul însuși al oricărei uniuni a contrariilor și, totodată, *locul* cvasimatricial în care contrariile se unesc. Or, în aparență orientate mai tehnic spre legile organizării materiei sonore, cuvintele lui L. Lucas și H. Wronski fac dovada unor preocupări metafizice foarte asemănătoare. Dar dacă este vorba tot de a dovedi caracterul „firesc” ordonator al armoniei muzicale și de a face, în mod reciproc, din muzică arhetipul sonor al oricărei ordonanțări cosmice, acest aparent pitagorism (sau platonism) deschide totuși perspective care vor deveni cele ale muzicii atonale contemporane.

9. F. d'Olivet, *op.cit.*, pp. XIII-XIV.

10. Prefață la L. Lucas, *op.cit.*, pp. XIII-XIV.

11. F. d'Olivet, *op.cit.*, p. 87.

12. *Esthétique*, vol. 3, p. 339.

13. *Le Monde...*, p. 1189.

14. *Ibid.*, p. 47.

Desigur, ar fi exagerat să identificăm în L. Lucas un precursor necunoscut al muzicii seriale fiindcă a făcut din serie „tipul absolut”¹⁵ nu numai pentru fenomenul de consonanță muzicală¹⁶, ci și pentru ansamblul fenomenelor naturale guvernate de legea atracției. Dacă acest „tip absolut” corespunde, muzical vorbind, cu acordul tonică – terță – cvintă numit „acord perfect”, tonalitatea din care derivă melodic gama „pare o imagine a atracției universale a lumilor” în măsura în care orice notă produsă în afara seriei tinde în mod firesc „să se absoarbă în formula definitivă”¹⁷. La prima vedere, considerațiile lui Lucas par perfect „tradiționale” și cu atît mai puțin îndreptățit pare a vorbi despre „revoluție în muzică”, cu cît el afișează ambiția totalizantă a acestei noi *Ars Magna*. Lucas își propune într-adevăr să arate că „totul în natura materială sau intelectuală este seriat”: el avansează chiar expresia de „sensibilitate monocordă” pentru a reda faptul că sunetul fundamental „este punctul de sprijin pentru întreaga combinație, fiind cel mai mare numitor comun”. Mai mult încă: fiecare element din lume „se învîrtește cum i-a poruncit Dumnezeu, în virtutea unei forțe active care determină fiecare corp să formeze serii”¹⁸. Despre organizarea seriilor între ele Lucas nu spune nimic, mulțumindu-se să evoce anumite „legi de contingentă” menite să se dizolve mai devreme sau mai tîrziu sub efectul atracției exercitate asupra lor de „tipul absolut”. Totuși, muzica nu poate exista decît făcînd loc și disonanței; și îl simțim pe Lucas oscilînd între conștiința acestei necesități și frica de consecințele metafizice ale recunoașterii disonanței, căreia el îi neagă orice bază „firească”¹⁹: „Pentru ele nu există nici o filiație anterioară producerii lor”, precizează el; prin aceasta nu sînt decît „copii ai clipei” său „diviziuni capricioase” a căror analiză ar duce la „a ne lua la luptă cu infinitul”²⁰. Cu alte cuvinte, disonanța este iraționalul care desfide seria și, prin ea, legea de organizare atractivă naturală căreia de altfel ea sfîrșește totdeauna prin a i se supune. Totuși, fără disonanță nu există mișcare: Lucas asociază atunci disonanța cu „mișcarea de nerăbdare nervoasă care ațîță dorința, exasperează sentimentul și împrumută consonanței

15. *Une Révolution dans la musique*, p. 5. L. Lucas este în plus și autorul *Romanului alchimic*, deja citat (pp. 8, 76, 81, 84).

16. *Ibid.*, p. 4: „Corpul sonor, într-adevăr, prezintă un fenomen constant de rezonanță, a cărei serie poate fi acceptată drept absolutul în muzică”.

17. *Ibid.*, pp. 5, 66.

18. *Ibid.*, pp. 41-42, 44.

19. Considerînd și el disonanțele ca un soi de „monștri” muzicali, Schopenhauer conchide totuși: „Nu putem deci să concepem, și cu atît mai puțin să realizăm, o muzică absolut justă: ca să fie posibilă, orice armonie se depărtează mai mult sau mai puțin de la puritatea desăvîrșită” (*Le Monde...*, p. 340).

20. *Ibid.*, p. 65.

libere și pline care trebuie să o urmeze același farmec pe care-l determină la om orice nevoie firească mult timp nesatisfăcută în clipa în care este în sfârșit satisfăcută pe deplin”²¹. Or, fără această mișcare nu există muzică; aceasta, la fel ca însăși tonalitatea, este *balans între disonanță și consonanță*: „echilibrare voluntară, momentană, a două forțe, care prin aceasta nu se constituie în anarhie (...), ci se cumpănesc reciproc, încît prin ruperea acestui echilibru ar urma un repaus uniform sau o mobilitate excesivă”²².

Ajungem deci să credem că „revoluția în muzică” anunțată de Lucas nu rezidă, în esență, în sistematizarea neopitagoreică și platonice reactualizată în lumina teoriilor fizice ale timpului său, ci mai curînd într-un soi de „paricid” comparabil cu cel efectuat de Platon în *Sofistul* (241 d-e): pentru ca muzica să existe, trebuie să recunoaștem că există în oarecare măsură și disonanța, fără ca prin aceasta să-i fie recunoscută o „ființă” care i-ar face loc și ei printre esențe. Ea va rămîne deci de ordinul dorinței (metaforică prin aceasta), producînd o ameteală împotriva căreia, slavă Domnului și naturii, cum spune Lucas, există pavăza seriei! Astfel, aceste teorii ne readuc la alchimie, atît prin faptul că muzica – *medium* între contrarii – își regăsește aici statutul de artă a ponderațiilor, cît și fiindcă această deschidere către infinitul dorinței, abia întrevăzută aici, va fi marea temă a „alchimiei” wagneriene (artă a tranziției și cromatism) și va orienta apoi muzica contemporană spre atonalitate sau pantonalitate, antrenînd în același timp și alchimia muzicală, pînă atunci concepută în esență ca *Ars Magna* cosmologică, spre apele echivoce ale unei nediferențieri tonale în care unii vor vedea prestigiile malefice ale unei magii demonice sau ale unei primejdioase alchimii negative.

Nu e atunci ciudat să constatăm că H. Wronski, care a fost probabil cel mai dictatorial sistematic dintre teoreticienii muzicii din secolul al XIX-lea, a contribuit totuși (fără să știe?) la această reorientare a alchimiei muzicale? Dacă la el inspirația sistematică se învecinează cu delirul mesianic și dacă azi ne lasă sceptici proiectul unei „filosofii absolute a muzicii”²³, bazate pe o „lege a creației” cu funcții atît de polivalente cît puteau fi funcțiile „tipului absolut” la Lucas, dimpotrivă, deosebirea stabilită de el între *tonalitate* și *sonalitate* merită atenție, cu atît mai mult, cu cît în ea se produce posibila mutație a muzicii – recunoscută în general ca artă a timpului²⁴ – în *artă a*

spațiului, dezvăluind tocmai prin aceasta echivocul inerent oricărei „legi de creație”²⁵, oricărei cosmogonii asociind Facerea lumii cu emisia sunetului și a cărei tentativă „sonală”, totdeauna prezentă în muzică, n-ar face decît să amintească ambiguitatea inițială. Sprijinindu-se îndeosebi pe experiențele lui Euler, Wronski crede mai întîi că poate afirma că toate mesajele senzoriale pot fi aduse la un numitor comun – vibrația, mai mult sau mai puțin perceptibilă, în funcție de durata sa; iar dacă ne mărginim doar la auz, trebuie să determinăm și limitele sonalității distincte sau „limitele auzului omenesc”²⁶: astăzi am vorbi de praguri diferențiale sau absolute. Or, printre aceste sunete audibile, trebuie deosebite acelea care, fiind înzestrate cu o valoare estetică, poartă numele de tonuri și formează doar ele singure obiectul muzicii, precum și *sonalitatea*, care acoperă „întregul sistem al sunetelor sensibile pentru om”. Ajungem deci să credem că sonalitatea constituie un fel de *materia prima* în sînul căreia sunetele recunoscute drept tonuri contribuie singure la realizarea Marii Opere muzicale, îndeplinind astfel „legea de creație”, ea însăși menită să regleze raporturile sonalitate/tonalitate. Nu duc totuși cuvintele lui Wronski la posibilitatea unei duble orientări în tratarea „materiei” muzicale?

1) A dizolva tonalitatea, prea convențională, în sonalitate, spațiu „fresc” de percepție pentru om – ispită cu atît mai puternică, cu cît Wronski îi recunoaște sunetului pur aptitudinea de a deveni un adevărat ton muzical „cu condiția ca vibrațiile sale să fie libere și independente de orice perturbare”. Emițînd într-adevăr vibrații izocrone, un sunet pur produce un „ritm de uniformitate” plăcut pentru auz și muzical în măsura în care obiectul muzicii a fost definit ca o „modificare estetică a timpului, constînd în ritmul duratei vibrațiilor lor”²⁷. Ne întrebăm atunci dacă, insistînd asupra posibilei *tregeri* a sunetului în ton, Wronski încearcă să întărească puterea tonalității, finalitate „naturală” a oricărei sonalități; sau dacă întrevede o eventuală spargere a muzicii tonale într-un mediu sonal în care ar domni, în stare izolată de atomi sonori, diferitele sunete devenite tonuri pentru singurul motiv că în ele modificarea ritmică, deși existentă,

21. *Ibid.*, p. 221.

22. *Ibid.*, p. 59.

23. Cf. Ch. Henry, *Wronski et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 1887.

24. Astfel, Hegel insistă asupra raportului dintre „interioritatea subiectivă și timpul ca atare, care este elementul general al muzicii”, artă care „suprimă indiferența umdr-la-umdr spațial, condensîndu-i continuitatea într-un moment de

timp, într-un *acum*” (*Esthétique*, vol. 3, p. 340). Opoziția devenită astfel clasică dintre spațiu și timp lasă intactă, este adevărat, problema transmutării timpului într-un spațiu a cărui caracteristică nu ar fi tocmai „obiectivitatea”.

25. Despre această Lege, Wronski spune că ea se stabilește prin „generarea spontană a părților constitutive ale Absolutului”, prin autogenie sau autotezie (Wronski, de P. d'Arcy, p. 87).

26. *La Philosophie absolue de la musique* (1850), p. VIII.

27. *Ibid.*, p. IX.

ar fi doar staționară sau egală cu zero. Cu alte cuvinte – dar Wronski nu merge pînă la a o spune explicit –, în fiecare sunet ritmul, adică timpul, *s-ar fi transformat astfel în spațiu* și din momentul acela legile care guvernează tonalitatea nu ar mai putea descrie relațiile dintre elementele sonore ale acestui nou „mediu”, fiindcă izocronismul fiecărui sunet în parte ar distruge relația tonală dintre grave și acute, distrugînd astfel însăși noțiunea de tonalitate și demonstrînd în același timp caracterul convențional al diapazonului, fiindcă „oricare dintre sunete va putea fi cel care, printre sunetele conjugate despre care e vorba, îl va alcătui pe cel mai grav sau pe cel mai ascuțit”²⁸.

2) A recunoaște concomitent caracterul arbitrar al diapazonului „oricărui sistem de sunete conjugate” și „calitatea estetică a indiferent cărui sunet” ar duce la niște concluzii în fața cărora Wronski pare să dea înapoi, reafirmînd că nu ar putea exista muzică decît în „relația sistematică dintre mai multe sunete conjugate”. Dar cum altfel să justifiți această relație sistematică, puternic zdruncinată de considerațiile asupra sonalității, decît printr-un recurs la *a priori*? Wronski se mulțumește deci să certifice că „această necesitate estetică, ce în lipsa oricărui alt principiu pentru generarea unui sistem de tonalitate devine chiar aici o necesitate logică, este confirmată *a priori* de condițiile mecanice ale vibrațiilor care alcătuiesc un ton”. Și se lansează într-o ciudată evocare (mai mult decît demonstrare) a autoreglării datorită căreia orice sunet generator produce durate subalicate care „formează, prin influența lor reciprocă, un soi de reglare a izocronismului lor”. Dar însăși noțiunea *izocronism*, care pare să ne readucă la instrumentul monocord al lui R. Fludd sau la „sensibilitatea monocordă” a lui L. Lucas, nu este oare atît cuvîntul-cheie, cît și piatra de poticnire pentru orice „lege de creație”, aplicată aici la muzică? Așa cum la originea Creației se presupune că s-a produs un sunet ce s-a dezvoltat treptat în „lume”, orice sunet pur, „independent de orice perturbare”, cum spune Wronski, nu tinde oare să se erijeze la rîndul său în „lume”, izolată și totodată globalizantă, în detrimentul acordurilor de tonalitate, adică în detrimentul unei vieți de societate care ar guverna și relațiile dintre sunete și tonuri? Astfel, muzica tonală ar înlătura tocmai acest risc, proclamînd drept „firească” armonizarea, iar legile care organizează materia muzicală drept conforme cu ordinea cosmică; dar ea ar ascunde problema metafizică esențială: *este tonul adevărata vocație a sunetului*? Sau tonul nu e decît o delimitare artificială a unei sonalități la care ar aspira să se întoarcă orice sunet, orice „lume” creată pornind de la sunet, sub călăuzirea muzicii? Or, acolo unde Wronski, însușit de

28. *Ibid.*, pp. IX-X.

o frenezie sistematică puțin comună, a crezut că edifică *Ars Magna* căreia muzica i-ar fi totodată *materia prima* și Piatra filosofală, ajungem să ne întrebăm dacă el n-a demască mai degrabă fragilitatea oricărei „legi de creație” găsindu-și în izocronism cea mai directă și ultimă expresie, dar trebuind prin aceasta să-i concedă sonalității un loc care minimizează cu atît mai mult rolul armonizator al tonalității. S-ar repeta astfel, în termeni muzicali, raporturile mereu ambigue dintre rațional și filosofal, amenințînd să dizolve orice ordine de îndată ce iese dintr-o „rezervă” care îi conferă în același timp rolul de ferment al oricărei creații. Și nu vor mai fi Platon – nici chiar cel din *Sofistul*! – și cu atît mai puțin Pitagora cei care vor prezida destinele Marii Opere muzicale, ci deja Schopenhauer și Wagner; ca și cînd de-acum înainte destinul raționalității înseși ar fi de a produce tulburarea tocmai acolo unde își manifesta dorința ei de ordine și seninătate. Dacă problema transmutației alchimice operate de muzică apare deja, în astfel de speculații, inseparabilă de *spațiul sonor* recîștigat în defavoarea timpului, cromatismul wagnerian va desăvîrși pecetluirea materiei muzicale cu întreita pecete a spațializării, feminizării și „naturalizării” – spațiul muzical punînd din nou „în Operă” o tulburătoare poli-dimensionalitate proprie Naturii, pe care gestul creator wagnerian își propune să o „subtilizeze”, asemenea gestului alchimistului cînd trimite spre „pămînt” (cultura) materia sonoră astfel chintesențiată.

O spațialitate magică

Natura „feminină” a muzicii este în întregime enunțată în aceste două afirmații ale lui Wagner: „Muzica este femeie. Natura femeii este dragostea”²⁹ și „nu concep spiritul muzicii decît în dragoste”³⁰. Profesiune de credință care își cere un corespondent masculin, fiindcă, sclav al „principiului de individuație”, bărbatul este nevoit să-și caute narcisic amprenta sa asupra lumii, atîta timp cît o femeie nu-l inițiază la o desprindere eliberatoare, trăită mai întîi ca amenințare sau ca ispită de anihilare: aceasta este admirabila ambiguitate a lui *Tristan*, care n-a încetat să-i contorizeze atît pe admiratorii, cît și pe detractorii săi³¹. Dorind să desăvîrșească în această privință filosofia lui Schopenhauer³², Wagner declară: „Am recunoscut că viața viitorului

29. *Œuvres en prose*, vol. 4, p. 192.

30. *Ibid.*, pp. 6, 54.

31. Cf. Nietzsche, *OC*, vol. 2**, *Richard Wagner à Bayreuth, Considérations inactuelles* (IV), p. 141; Th. Mann, *Wagner et notre temps*, p. 56; Adorno, *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1966, p. 23.

32. *Lettres à Mathilde Wesendonk*, p. 114.

care ne este necesar nu va fi lipsită de suferințe și de griji decât atunci când va fi eliberată de acest instinct conștient căruia îi este totdeauna asociată teribila enigmă a universului³³. Instinct pe care Nietzsche l-a recunoscut ca fiind cel al cunoașterii. Fără îndoială deci că o „Nuntă chymică” se află în centrul alchimiei operate de feminitate, preschimbată în muzicalitate, fiindcă numai femeia poate transforma în mîntuire dorința de dispariție care îl asaltează pe bărbat, după cum ea a realizat sau nu, prin dragoste, propriul său rol procreator. Într-o primă etapă fasonată de calitățile bărbatului individualizat, voluntar și orgolios, ea sfîrșește prin a se revolta (ca Brunhilda) împotriva formei particulare, constrîngătoare, pe care a luat-o pentru ea dragostea, devenită dragoste pentru o *ființă anume*, prinsă, la rîndul ei, în capcana individualității. Dar a se angaja mai departe în revoltă nu înseamnă oare a strînge încă și mai mult ochiurile rețelei Mayei? „Transmutația dragostei în *caritas*”³⁴ nu poate fi realizată așadar decât dacă femeia își transformă părăsirea și revolta împotriva acestei părăsiri în „sacrificiu activ”³⁵, descoperind astfel că misiunea ei nu este cea de a iubi o ființă anume, ci *însăși iubirea*, marele procreator care se pricepe de minune să-l oblige prin ea pe bărbat să se recunoască la rîndul lui om devotat dragostei: „Femeia este pentru bărbat măsura eternă, clară și ușor de recunoscut, a infailibilității naturale, căci ea este desăvîrșirea dacă nu iese niciodată din sfera frumoasei spontaneități în care este condamnată de necesitatea dragostei, singurul lucru care îi poate sfinți natura”³⁶. Aceasta este deci șiretenia Naturii, care se servește de individualitatea bărbatului pentru a-și îndeplini unicul său scop, prin intermediul femeii:

Potolirea absolută a voinței prin dragoste (și nu printr-o filantropie abstractă), prin adevărata dragoste, prin dragostea ce-și are originea în dragostea sexuală, adică în înclinația bărbatului pentru femeie și reciproc, cale ce nu a fost recunoscută de nici un filosof, nici de Schopenhauer³⁷.

În *R. Wagner la Bayreuth*, Nietzsche a simțit și descris într-un mod remarcabil transfigurarea operată de această mișcare de val a

muzicii/Naturii, revenind la ea însăși purificată și împăcată. Or, Nietzsche nu s-a înșelat, această „întoarcere” nu este nici exaltare a instinctului regăsit, nici acceptare pasivă a inevitabilului, ci un proces cu adevărat „transfigurator”; iar dacă această recurență justifică și faptul că în ea se poate distinge un element mitic³⁸, nu trebuie să-i subestimăm dimensiunea filosofală, într-atît de apropiat se dovedește ceea ce a întrezărit Nietzsche în muzica lui Wagner de „Nunta chymică” relatată în *Corpus Hermeticum* și reiterată în dialogul dintre Filosoful-artist și Natură: acolo unde alchimistii vorbeau despre „a o vedea pe Diana lor goală”, Nietzsche evocă „privirea totodată lucidă și chibzuită, părăind dezinteresată, dar plină de dragoste” pe care artistul dionisiac (Wagner) o îndreaptă către contradicțiile dure-roase din Natură; iar aceasta, surprinsă, caută „să se refugieze, rușinată, înăuntrul contradicțiilor sale”³⁹. Or, mișcarea prin care privirea se smulge din străfundul acesta dureros de echivoc, apoi se înalță către eul său superior (sublimare alchimică) „și coboară, la rîndul său, pe pămînt și își recunoaște chipul în tot ce este pămîntesc” nu este tocmai mișcarea ce dinamizează orice Operă filosofală? Proces rezumat astfel de Nietzsche: „Tot vizibilul din lume vrea să se adîncească și să se interiorizeze devenind audibil la Wagner, întreaga lume audibilă caută să iasă și să se manifeste ochiului și luminii, vrea într-un fel să se întrupeze”⁴⁰. Faptul că Nietzsche a putut să înglobeze din instinct cu o privire atît de suveran justă mișcarea urobolică a Operei wagneriene ne îndeamnă să relativizăm rezervele formulate ulterior la adresa „melodiei nesfîrșite”, asociate „naturii prea feminine a muzicii”⁴¹, mediu acvatic mai potrivit pentru înot decât pentru dansul dionisiac. Acolo unde Nietzsche s-a temut de un risc de contagiune între lipsa de măsură a unei arte rămase teatral de naturalistă și „elementul unduitor”, nu-l vedem oare pe Baudelaire, fascinat de spațialitatea sonoră wagneriană, dar obsedat de dorul de dizolvare, lăudînd prin reacție dandysmul și artificialismul?

Descriind efectele produse asupra sa de muzica lui Wagner, Baudelaire înmulțește instinctiv notațiile spațiale: „Nici un muzician nu excelează ca Wagner în zugrăvirea spațiului și adîncimii, materiale și spirituale”⁴²; iar dacă îndrăznește comparația cu efectele opiului, este fiindcă în ambele cazuri domină seducția operată de elementul lichid: muzica „adîncește cerul” și „dă ideea de spațiu”⁴³. Dar nu e muzica și

33. R. Wagner, *op.cit.*, vol. 13, p. 83.

34. F. Nietzsche, *op.cit.*, p. 165.

35. R. Wagner, *op.cit.*, vol. 4, p. 193.

36. *Ibid.*, vol. 4, p. 197.

37. *Lettres à Mathilde Wesendonk*, p. 114. Credincios acestei „alchimii” a dragostei, Wagner a scris, cu cîteva zile înainte de a muri: „Singurul punct de plecare rezonabil și care să conducă, în consecință, la cunoașterea cea mai luminoasă trebuie găsit în raporturile dintre bărbat și femeie sau dintre elementul masculin și cel feminin” (*Obliques R. Wagner*, Paris, 1979, p. 87).

38. Nietzsche, *op.cit.*, p. 147, și Th. Mann, *op.cit.*, pp. 139 sq.

39. Nietzsche, *op.cit.*, p. 134.

40. *Ibid.*, pp. 130, 137.

41. *OC*, vol. 3, vol. 2, p. 74, § 134.

42. *Œuvres complètes* (Pléiade), p. 1052.

43. *Ibid.*, pp. 1193, 1228.

„mediul” pentru experimentarea teoriei „Corespondențelor”, într-atît este de expertă în abolirea distanțelor convenționale și a compartimentărilor ce maschează Analogia universală? Experiență de vacuitate spațială reorientată foarte repede de Baudelaire spre Idealul unei spiritualități dezîntrupate: reflexiile sale nu se referă oare la *Lohengrin* și la *Tannhäuser*, opere în care contradicțiile dintre materie și spirit sînt cele mai exacerbate? Și dacă este adevărat că putem „cădea în înălțime ca și în adîncime”⁴⁴, sufletul exaltat, aspirat de strălucirea albeții inefabile, scînteietoare – un soi de *albedo* alchimică – trăiește acolo experiența preafericită a prăpastiei de sus, urmată în general foarte repede de o recădere brutală în trivialitatea existenței obișnuite. Niște analize atît de convergente ne permit să credem că muzica lui Wagner exprimă ambiguitatea aceluia moment critic cînd cultura occidentală, devenită nesigură de „simbolul primordial”⁴⁵ care ar putea-o orienta, este împărțită între două tipuri de spațialitate, hărțuită între fascinație și spaimă față de dizolvarea formelor vechi, simțită ca o „magie” seducătoare sau înspăimîntătoare, acolo unde ar trebui văzut mai degrabă preludiul la o adevărată „alchimie”: la o mutație culturală de anvergură, pusă mai mult sub semnul lui Hermes, dar și al lui Dionysos. Dacă e vorba aici, la bine și la rău, de o revenire a „sufletului magic”⁴⁶, ar trebui arătat și prin ce anume reface Wagner, punînd capăt unei culturi „faustice” dominate de muzica contrapunctică și de arta fugii, legătura cu spațialitatea și cu sufletul culturii „arabe” – ca să întrebuițăm terminologia lui Spengler – cultură căreia, după părerea sa, îi aparține alchimia.

Să amintim pe scurt că, după Spengler, „prima intuire a adîncimii este un act de naștere psihică pe lingă nașterea trupească”⁴⁷. De aceea nu ar exista naștere adevărată decît ca *trezire la o spațialitate determinată*, obligatoriu în raport cu o cultură dată. La ieșirea din „peisajul matern”, legătura cu lumea exterioară ar fi din această cauză în mod inseparabil simbolică și spațială, dacă admitem corolarul că nu există simbol altfel decît „spațializat”: „Ca lucru realizat, simbolurile aparțin întinderii. Ele «sînt devenite», nu devin – chiar atunci cînd desemnează o devenire –, ele sînt încremenite, limitate, supuse legilor spațiului. Nu există decît simboluri sensibile, spațiale”⁴⁸.

44. Hölderlin, *Œuvres* (Pléiade), „Essais”, p. 605.

45. O. Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, vol. 1, p. 172.

46. Th. Mann spune că recunoaște în Wagner vechiul fond romantic și tipic german „de o anume profunzime sumbră și de o fervoare, am putea spune deopotrivă de o anume vechime a sufletului, care se simte apropiat de puterile htoniene, iraționale și demonice ale vieții, adică de izvoarele esențiale ale vieții” (*Wagner et notre temps*, p. 183).

47. *Ibid.*, p. 172.

48. *Ibid.*, vol. 1, p. 164.

Experiența morții, vederea cadavrului înțepenit și a mormîntului mărginit i-ar fi dat omului sensul primar al unei spațialități „simbolice”: o prelungire a limitării în forme sensibile, cultural determinate și, totodată, o transfigurare defensivă a spaimei încercate, fiecare cultură interpretînd după geniul său propriu această relație, ca să zicem așa, „matricială” dintre spațiu și moarte. Sufletului apolinic, *sculptural* pentru că a ales „trupul individual prezent și sensibil drept tip ideal al întinderii”, pare să-i corespundă, prin contrast, sufletul faustic, *plastic și muzical* „căci văzul și auzul joacă un rol egal de punte către suflet”⁴⁹, în vreme ce *sufletul magic* și-ar fi găsit „simbolul primar” al deșteptării sale în criptă, peșteră și biserică. Ceea ce Spengler numește „lumină criptologică” nu are totuși nimic dintr-o luminozitate tranșantă și purificatoare: e vorba mai curînd de un „mediu” ambivalent cu care numai un „ochi lăuntric” se poate obișnui. Nu că acest mediu ar fi lipsit de reliefuri, dar în el volumele par să se înmulțească complet independent unele de altele, fiecare menținîndu-se într-un soi de hieratism. De altfel, nu este oare legată tratarea „magică” a spațiului de utilizarea auriului care, spune Spengler, „nu este deloc o culoare”, ci amintește dimpotrivă celelalte simboluri ale acestei culturi: „*alchimia și cabala, Piatra filosofală*”⁵⁰? Dacă totul este acolo „realitate” înseamnă că totul are acolo un timp propriu, „un timp criptologic, timpul destinului însuși”⁵¹. Dacă este adevărat că arta egipteană a întruchipat această spațialitate, „ca să spunem așa, neîncetat pe cale de realizare” prin aceea că omul care înaintează în ea „devine el însuși un simbol al vieții”, nu înțelegem de ce Spengler a putut conchide că „această artă nu permite nici unei reflecții proprii să ușureze tensiunea sufletului”⁵². Oare nu înseamnă mai degrabă că, dacă poate fi vorba de o ușurare într-o asemenea spațialitate, ea n-ar putea fi reflexivă, ci *operativă*? Or, nu într-un astfel de spațiu ne inițiază în mod aproape alchimic muzica lui Wagner? Dacă e adevărat că „în *Tristan* a murit cea din urmă dintre artele faustice”⁵³, oare nu înseamnă într-adevăr că, renunțînd treptat la o adîncime „orientată către infinitul viitorului”⁵⁴, spațialitatea „criptică” a muzicii wagneriene prinde să se lege din nou cu spațialitatea „magică” a vechii alchimii?

De altfel, este tocmai ceea ce îi va reproșa Adorno *culorii sonore wagneriene* care, pîrînd „a fixa timpul în spațiu”, creează iluzia „unei

49. *Ibid.*, pp. 179, 214.

50. *Ibid.*, p. 241.

51. *Ibid.*, p. 21.

52. *Ibid.*, p. 185.

53. *Ibid.*, p. 279.

54. *Ibid.*, p. 173.

prezențe absolute, fenomen oarecum spațial⁵⁵, semn al „conversiei magice a operei de artă”⁵⁶. Dar dacă există magie într-o asemenea întreprindere dintre apropiat și îndepărtat, dintre vizibil și invizibil, nu este oare afectată întreaga cultură numită de Spengler „arabă” de aceeași inautenticitate? N-ar trebui să considerăm mai degrabă că Wagner – prin aceasta, mediator între sufletul „faustic” și cel „magic” – și-a propus drept scop creator rezolvarea filosofală a formulei presupuse a pecetlui destinul faustic al Occidentului: „Timpul zămislește spațiul, dar spațiul omoară timpul”⁵⁷? Dar care spațiu și care timp? Într-un anumit sens Spengler are deci dreptate să conchidă că Wagner rămâne un faustic prin faptul că nu încetează să cheme, prin muzica sa, precum și prin concepția sa despre dramă (Operă de artă a viitorului), la expansiunea către un tărâm de dincolo, îndepărtat: „A zbura, a te elibera de pământ, a te pierde în vastitatea spațiului cosmic, nu e oare faustic în cel mai înalt grad?”⁵⁸. Dar a constata că „infiniul incorporat” al universului sonor wagnerian nu este propriu-zis „nici pictură, nici muzică” – atribute ale culturii faustice – nu înseamnă oare a deduce implicit că acest „mediu” muzical este locul unei mutații artistice și culturale care poate fi asimilată, prin apropierea (stabilite de Spengler însuși) dintre spațialitatea criptică și alchimie, cu o transmutație? Cu condiția de a admite că, de la *Tristan* și până la *Ring*, disoluția ispititoare s-a preschimbă treptat în „soluție” filosofală, care antrenează cu ea un început de vindecare a entropiei occidentale. Dincolo de problema estetică pusă de cromatismul wagnerian, sînt în joc aici legitimitatea și supraviețuirea unui raport „inițiativ” dintre suflet și spațiul său de trezire: pierzîndu-și măsura, uneori orice măsură, Occidentul faustic era confruntat într-adevăr prin intermediul lui Wagner – adevărat detonator cultural – cu o interogație majoră asupra caracterului „operativ” al propriei sale spațialități. Puternic ocultată de contextul istoricist, pentru care o asemenea problematică era cel mult „reacționară”, problema lipsei de măsură – care o antrenează pe cea a dizolvării/transmutației – rămîne totuși în miezul oricărei dezbateri de fond asupra destinului comun al muzicii și al culturii.

Astfel, descriindu-l pe Indiscret, figură-tip a omului modern, R. Kassner nu a conchis oare: „Măsura acestui om este muzica; sau mai curînd omul acesta și-a găsit arta în muzică: fără ea nu s-ar putea exprima”⁵⁹? Dar cum mai poate spune în acest caz un gînditor care

55. *Essai sur Wagner*, p. 81.

56. *Ibid.*, p. 112.

57. O. Spengler, *op.cit.*, p. 171.

58. *Ibid.*, p. 267.

59. *Les Eléments de la grandeur humaine* (1911), Paris, Gallimard (NRF), 1931, p. 67.

de altfel a împrumutat atîtea elemente de la hermetism⁶⁰, despre *Weltinnenraum*-ul rilkean: „Dacă acest «spațiu intim al universului» ar trebui vreodată să se exprime prin muzică, aceasta nu ar fi desigur muzica lui Wagner. În acest «spațiu intim al universului» timpul pare să se fi resorbit în spațiu. Să fie oare fapta unui «copil al lui Dumnezeu» cam pervers?”⁶¹. Trebuie oare să conchidem atunci că formula din *Parsifal*: „Vezi, fiule, aici timpul devine spațiu” (actul I) dovedește aceeași perversitate, pecetluind atunci, în ciuda spuselor lui Kassner, o comunitate de spirit Rilke – Wagner, ce revelează o concepție lunară, magică, adică „feminină” a spațialității? Or, trebuie să ne întrebăm dacă o asemenea spațialitate purtată de muzică și poezie nu este efectiv decît cea a copiilor perversi, a îngerilor și necromanților, totdeauna amenințătoare pentru integritatea unei „măreții” întemeiate pe sacrificiu; sau dacă alchimia, devenită din nou posibilă prin dizolvarea unei „materii” sonore sau verbale într-un spațiu cu rol de creuzet, nu e ea însăși indispensabilă mediere la orice nouă suveranitate a Spiritului. Caz în care îngrijorătoarea lipsă de măsură a spațialității „criptice” ar face perceptibilă o „dimensiune” uitată a Occidentului faustic, inițiatore, fără îndoială, a oricărei intrări cu adevărat „spirituale” în incommensurabilitate. Aceasta pare să fi fost miza raporturilor dificile ale lui Rilke cu muzica. Fiindcă, dacă Rilke spunea că nu a găsit încă drumul muzicii, este tocmai pentru că, resimțîndu-i seducția, presimțînd în ea un mediu transmutator privilegiat, s-a arătat rezervat în fața „lipsei sale de măsură ispititoare”, respingînd un abandon care să nu fi fost sacrificiu ritual pentru o naștere mai înaltă. Desigur, spațiul sonor – „peisajul prin auz”⁶² – nu e decît spațiul intim al inimii noastre; dar atras brusc de muzică să se întreacă pe sine, să crească și să ne copleșască, poate chiar să ne înghită: adevărată „maree a infinitului”⁶³ împotriva căreia poetul caută să se înarmeze, știindu-se nedibaci în a face „să se pîrguiască spațiul”, în a împerechea zeii de bronz și de aur care să scoată în sfîrșit „sunetele regale” demne de cel Deschis. Astfel că, în lipsa unei transmutații a nemărginitului în „recordație” împăcată, muzica rămîne risc de pierzanie, iluzorie apropiere de noi înșine în momentul cînd depărtarea este cea mai mare: „Muzică, străino”⁶⁴.

60. Cf. îndeosebi *Melancholia* (1908), *Von der Signatur des Dinge* (1922), *Die Verwandlung* (1925), *Die Mythen der Seele* (1927). Vezi, de asemenea, D. de Rougemont, „Rudolf Kassner et la grandeur humaine”, *Les Mythes de l'amour*, pp. 205-228.

61. *Evocations et Paraboles*, Paris, Plon, 1956.

62. R.M. Rilke, *Œuvres*, vol. 2, *A la musique*, p. 435.

63. *Ibid.*, p. 548.

64.

Polifonie apocaliptică

Să însemne oare că spiritul faustic, creștinat sau nu, s-ar caracteriza în primul rând printr-o *obsesie a sufletului* și că în această privință expresia „suflet faustic” n-ar face decât să evidențieze hiatul dintre aspirația către un orizont infinit și „lumea” sufletului? Foarte semnificativ ar fi atunci răspunsul dat de B. de Schloezer lui R. Daumal: „Gîndul tainic al artei noastre occidentale este că tot ce nu trece prin inteligență, ca facultate de sinteză, vine de la Diavol”⁶⁵. Dacă însă diavolul își pîndește prada în pragul oricărei spațialități „magice”, pare puțin probabil să-l putem împiedica încredințându-le doar ritmurilor menirea de a împiedica sau transfigura deznodămîntul ucigător al temporalității. De asemenea, nimic nu ne spune că transmutarea timpului în spațiu inaugurată de Wagner ar exclude orice raport cu timpul. Dar cum să desemnezi, într-un limbaj rămas faustic, acest timp „pîrguit” în cripta cosmică și care, prin reiterarea lui „acum”, lucrează, ca să spunem așa, alchimic la o perpetuare eliberatoare a ființei, a cărei atingere ocazională, în afara timpului de uzură și de moarte, ar fi semnul „imutabilității ființei adevărate”⁶⁶, și nu „fericirea amorfă a pre-individuației” denunțată de Adorno⁶⁷? De altfel, oare nu mai degrabă despre post-individuație ar trebui să vorbim în cazul acesta, dacă admitem că trecerea în cripta/creuzet a putut fi prilejul de a isprăvi cu o anumită concepție despre individuație care-și găsește propria *Dies Irae* și propria fulgurare apocaliptică în *Doctor Faustus* de Th. Mann? Întrucît, dacă alchimia perversă practică de foarte cerebralul A. Leverkuhn denunță amețeala unei întregi culturi ce-și asumă riscul „contaminării” ca preț al îndoielnicei sale creativități, sfîrșitul tragic al intelectualului devenit necromant atestă că pentru o transmutație pervertită nu există altă ieșire decât nebunia. A trebuit, în plus, ca transformarea spațiului muzical de către dodecafonism⁶⁸ să întâlnească una dintre cele mai fecunde obsesii ale lui Th. Mann: „Nunta chymică” a artistului cu boala, a culturii cu barbaria, ca să se producă una dintre „alchimiile” cele mai provocatoare ale acestui timp. Și, deopotrivă, una dintre cele mai corozive, bazată pe alianța secretă dintre nediferențierea spațială și melancolie.

65. R. Daumal, *Bharata*, Paris, Gallimard, 1970, p. 109.

66. A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté...*, p. 1235.

67. Th. Adorno, *Essai sur Wagner*, p. 165.

68. Termen inventat de R. Leibowitz: de la *dodeka*, „doisprezece”, și *phone*, „sunet”: „compoziție cu ajutorul a douăsprezece sunete care nu au decît raporturi reciproce” (Schönberg).

Seria celor douăsprezece sunete (*Bundgestalt*) devine într-adevăr în dodecafonism „principiul generator necesar pentru elaborarea operei”⁶⁹. Rupînd cu sistemul tonal, seria ascultă de acum înainte de legile de recurență, de răsturnare a intervalelor seriei inițiale, de recurență a răsturnării⁷⁰. Sînt definite astfel patru moduri care, transpuse pe cele douăsprezece trepte ale scării cromatice, permit patruzeci și opt de forme de compoziție. Singurele care contează în serie sînt deci relațiile de interval, care persistă de-a lungul întregii opere: astfel, Leverkuhn descoperă că „un acord în sine nu are tonalitate proprie. Totul este problemă de raport (...) și dacă vrei să-i dai un nume mai precis, numele acesta ar fi ambiguitate. (...) *Muzica este ambiguitatea ridicată la rang de sistem*”⁷¹. Într-adevăr, o singură lege trebuie respectată: legea intervalului; și enunțarea celor douăsprezece sunete consecutive ale seriei, care poate totuși să fie ritmată diferit și divizată între diferite voci instrumentale. Dar mai ales, din identitatea dintre vertical și orizontal, parcurse în mod indiferent în orice sens, decurge abolirea tonalității (atonalitatea sau pantonalitatea), precum și revenirea la polifonie, seria putînd fi, cu totul sau în parte, verticalizată în acord, în timp ce un bloc sonor poate fi orizontalizat. Se știe, de altfel, că muzica serială va generaliza folosirea seriei, rezervată inițial înălțimilor, duratelor, timpilor și intensităților. Oricum ar fi, atunci cînd P. Boulez scrie că muzica serială nu-și mai bazează ierarhia „pe principiul identității prin transpoziție”⁷², un întreg spațiu mental întemeiat pe acest „aristotelism” muzical se află pus sub semnul întrebării, deschizînd posibilitatea tuturor mutațiilor.

Și îl vedem într-adevăr pe Leverkuhn, fascinat de spațiul în mod fundamental *echivoc* care i se oferă, cum își exercită cu o rece beție talentul său pseudo-hermetist de mediator/transformator, cum rînd pe rînd coagulează și dizolvă pasta sonoră, cum face din compoziție actul tradițional prin excelență, dar marcat de o radicală nehotărîre fiindcă este efectuat într-un spațiu în care nediferențierea și melancolia vin în ajutorul celei mai derizorii dintre „alchimii”: aceea în care raționalitatea și magia își schimbă și își anulează reciproc puterile⁷³,

69. *Dictionnaire de la musique* (coord. A. Honegger), Bordas, 1976. Cf. și articolele „Dodécaphonisme” și „Musique sérielle” (semnate P. Boulez) din *Encyclopaedia Universalis*.

70. Teorie expusă cu fidelitate de Th. Mann în *Le Docteur Faustus*, Paris, A. Michel, 1950, pp. 247-248.

71. *Ibid.*, p. 62.

72. *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier/Denoël, 1963, p. 43.

73. Adorno a observat că, dacă seria afirma la început o voință de „a dizolva caracterul magic al muzicii în raționalitatea umană (...) ca sistem închis, și în același timp opac pentru sine însuși, în care constelația mijloacelor se ipostaziaza imediat în scop și lege, raționalitatea dodecafonică se apropie de superstiție” (*Philosophie de la nouvelle musique*, pp. 74-75).

parodiind astfel antica alianță dintre matematică și muzică. La fel ca în *Jocul cu mărgelile de sticlă*, deși din alte motive, nici o forță vitală, nici o adevărată „animație” nu vin să oprească și să orienteze jocul acesta monoton și pervers al echivalențelor și reversibilităților. În cel mai bun caz spațiul acesta poate lua o înfățișare ironică de *Tabula Smaragdina*⁷⁴, neavînd nici sus, nici jos, nici dreapta, nici stînga, unde se circulă dintr-un punct de fugă spre un alt punct de fugă. Pe scurt, un soi de infern, care „îi lasă pe locuitorii săi liberi să aleagă între extrema răceală și o ardoare în stare să topească granitul. Între aceste două stări fug ei neîncetat urlînd”⁷⁵. Și totuși, muzica lui Leverkuhn pare să tindă uneori către o *coincidentia oppositorum*, atrasă de acele „sfere de cristal unde se confundă căldura și frigul, pacea și extazul”⁷⁶; dar totdeauna „construcția arzătoare” se preface în derivă extravagantă, după chipul universului în expansiune admirat de compozitor. Totul oscilează neconținut între afirmarea plîngăcioasă, dar complice a unei reversibilități demonice și vaga speranță ca o transmutație să vină să poarte către un pol, dacă nu către un sens, acest dureros fenomen de ecou. Dar prin aceasta nu e oare muzica lui Leverkuhn moștenitoarea operațiilor „alchimice” prin care încerca tatăl său să-și exercite puterea seducătoare asupra unei naturi care amestecă otrava cu frumusețea, magia cu liturgia? Îmbrățișînd-o pe Esmeralda sifilitică, Leverkuhn nu și-a pecetluit oare în carne „cifru” unei contaminări care se transmite apoi muzicii sale? Dar pentru oricine și-a dat seama de alianța secretă dintre muzică și teologie, există într-adevăr altă alternativă decît „Discreditarea”: mîntuire sau damnare, după cum ea este sau nu ocazie de transmutație? Față de cultura burgheză și umanistă a „imperioasei subiectivități”, lui Th. Mann i se pare că artistul creator n-ar avea altă alegere, riscantă, decît să-și asume „stratul arhaic” în care zac încă fermentii unei culturi mai înalte, întrezărită de Leverkuhn în „obiectivitatea polifonică” și retrădusă de el în termeni de „neutralitate”, într-atît de *indiscernabile* face epoca modernă, al cărei crainic este, supra-umanitatea culturală a artei foarte mari și răceala descărnată a intelectualității. Or, tocmai pe această linie de demarcație se joacă totuși soarta și sensul oricărei „alchimii”. Acolo unde alegerile etice nu mai pot distinge cerebralitatea malativă de epurarea ascetică, muzica abilă să formuleze și să depășească antinomiile continuă să facă să strălucească speranța unei „rezolvări” care să împace determinarea și străpungerea eliberatoare. În acest sens și tocmai fiindcă

este sensul nehotărîrii și al echivocului, spațiul dodecafonic face *teoretic* posibilă, prin trecerea de la mono- la polifonie, transformarea unei culturi de singularități într-o *Ars Magna* culturală, adevărată cameră de ecou în care se elaborează „nicidecum ideea unei opere, ci ideea *Opus*-ului însuși, a creației în general, care formează un tot, obiectivă și armonioasă”⁷⁷. Dacă orice artă mare – prelungind prin aceasta tradiția Marii Opere – face să se întâlnească și să se exalte reciproc natura și cultura, arhaismul și noutatea, de ce epoca actuală sortește să cadă și să piară țipînd orice întreprindere de „naturalizare”, teoretic inspirată totuși de acest fel de alchimie? La aceasta Adorno răspundea că, din pricină că a vrut să se întoarcă la o „imobilitate anistorică”, muzica serială e condamnată să trezească „vechea preponderență a naturii”, care nu e decît abstracțiune pură și calamitate atunci cînd nu cedează facilităților reconciliatoare ale transfigurării estetice⁷⁸. Chiar în ambiguitatea sa, viziunea lui Th. Mann este neîndoios mai nuanțată.

Dacă într-adevăr Opera ajunge să reflecte acea „curbură a lumii care îngăduie ca în manifestarea cea mai tardivă să reapară cea mai veche”⁷⁹, și mai necruțător de revelator va fi ecoul care, într-o asemenea cameră, nu ar trimite înapoi decît repetare neîncetată și extravagantă. Continuînd diagnosticul lui Nietzsche care deslușea în cosmopolitismul cultural modern o parodie la istoria universală, Th. Mann lasă stratificarea narativă, această lentă și puternică depunere de sedimente venite din străfundul timpurilor să copleșească o modernitate neputincioasă de a se lăsa fecundată, sarcina de a scoate la iveală impostura din care se hrănește Diavolul: tot ceea ce se pretinde sau se speră a fi „alchimie” nu este altceva decît „un recurs foarte conștient la toate mijloacele folosite în istoria muzicii de la începutul timpurilor”⁸⁰; blestemul unei epoci „roase de febră istorică”⁸¹, dar incapabilă, cu atîtea științe, să-și regenereze „forța plastică”; o forță care, spunea Nietzsche, „îi permite cuiva să se dezvolte în mod original și independent, să transforme și să asimileze lucrurile trecute sau străine, să-și vindece rănile, să-și repare pierderile, să-și reconstituie formele sparte pe propria sa temelie”⁸². Pe scurt, o adevărată „forță de alchimie”. Vertiginoasa scufundare în fîntina trecutului, care a fost pentru Iosif abolirea inițiatică a timpului „în misterul

74. P. Deghaye, „Faust le musicien nécromant”, *Cahiers de l'Hermétisme Faust*, pp. 147-192.

75. *Le Docteur Faustus*, p. 317.

76. *Ibid.*, pp. 71, 228.

77. *Le Docteur Faustus*, p. 231.

78. *Philosophie de la nouvelle musique*, pp. 75-76.

79. *Le Docteur Faustus*, p. 475.

80. *Ibid.*, p. 614.

81. F. Nietzsche, *OC*, 2*, *Considérations inactuelles*, „De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie”, p. 94.

82. *Ibid.*, p. 97.

permutației între tradiție și profeție”⁸³, pentru Leverkuhn n-a fost decît pretext pentru a lăsa să prolifereze o polifonie care, fiind bazată numai pe raporturile dintre armonice, rămîne cu atît mai dramatic *nelegată*: oscilînd între seducția tulbure a Elementarului și la fel de diavoleasca „curiozitate a spiritului”. Ca și Aschenbach, Leverkuhn reprezintă pe acest plan întruchiparea „omului teoretic” occidental, condamnat să suporte și să facă lumea din jurul lui să suporte „traumatismul întîlnirii cu instinctul lipsit de suflet”⁸⁴. Verdictul vine la sfîrșit din gura foarte compătimitorului Zeitbloom: lui Leverkuhn îi lipsea „o anume forță miraculoasă și naturală emanată de suflet (...), instanță mediatoare și puternic nuanțată de poezie, în care spiritul și instinctul se întrepătrund și se împacă”⁸⁵. Văzînd în această forță enigmatică întîlnirea dintre simplitatea naturii și caracterul neașteptat al grației, Zeitbloom nu face oare primul Operă de alchimist, dăruindu-le tuturor cel mai minunat dintre daruri: darul simpatiei, despre care Th. Mann spune în altă parte că face să se întîlnească și să se contrabalanseze moartea și viața: „Spiritul și simpatia nu iau naștere decît acolo unde bunăvoința prietenoasă față de viață influențează și încălzește respectul față de moarte și, în schimb, capătă profunzime și valoare la contactul cu aceasta”⁸⁶? Rămas străin de un spațiu muzical saturat de trasee eractice, indiferent la eventualele beneficii ale operei de magie, Zeitbloom izbutește să facă din distanțarea lui dureroasă față de periplul tragic al prietenului său *rezerva de speranță*, adevăratul punct de fugă prin care povestirea este salvată de la asfixie:

Dar sunetul încă în suspensie în tăcere, sunetul care a încetat să mai existe, pe care numai sufletul îl percepe și îl mai prelungește și care cu puțin înainte exprima doliul, nu mai e același. Și-a schimbat înțelesul și acum strălucește ca o lumină în noapte⁸⁷.

Reculegere și desprindere compătimitoare despre care ajungem să credem că alcătuiesc pentru Th. Mann cea mai subtilă dintre alchimii și adevărata miză a meditației sale asupra hermetismului muzical.

83. *Joseph et ses frères*, I, *Les Histoires de Jacob*, p. 28.

84. *Le Docteur Faustus*, p. 190.

85. *Ibid.*, pp. 140, 189.

86. *Joseph et ses frères*, IV, *Joseph le nourricier*, p. 205.

87. *Le Docteur Faustus*, p. 618.

Apoteoza catastrofei sau apogeul liniștii?

Purtat pînă la *Tristan* de Wagner de „valul gotico-muzical” (O. Spengler), sufletul faustic occidental poate crede indefinit compatibile și consonante aspirația sa către depărtările sonore și legile armoniei. Astfel că dislocarea ulterioară a spațiului muzical a avut efectul, pervers, al unei contra-alchimii. Dar dacă există o înțelepciune cu adevărat filosofală în privirea binevoitoare a lui Zeitbloom, ar fi probabil cea de a învăța să discerni în sînul unei asemenea apocalipse un *spațiu de reprezentare* și un *loc de transmutație*, o dată denunțată vechea alianță dintre anumite convenții formale și o „transfigurare” pe care Adorno greșește desigur nedeosebind-o de o transmutație: transfigurarea efectuează o întoarcere la datele de pornire astfel *magnificate*; transmutația folosește spațiul acesta răvășit pentru a opera o „elipsă radicală a formelor”⁸⁸ sub călăuzirea „unui arhetip infinit de ductil”⁸⁹, semn de tranzitivitate mercurială mereu în alertă. Evident, nimic nu le interzice acestor două „locuri”, acestor două figuri ale Operei să coincidă uneori, să se celebreze reciproc: o atestă perioadele de înflorire a stilurilor mari. Dar în epocile mai haotice, în care sufletul încremenește în cerebralitate sau se exasperează în arhaism instinctiv, descumpănirea suscitată de nimicirea formelor, îndeosebi sonore, trezește nostalgia după adecvarea trecută: ar fi atît de bine să se mai poată crede că „locul” rezidențial al sufletului este cel al unui spațiu o dată pentru totdeauna împăcat, dar din care agitația actuală izgonește dimpotrivă sufletul către propria sa *reinnoire* niciodată isprăvită, garanție a ireductibilei sale operativități: „Muzica pune sufletul în mișcare – sufletul care, după Maestrul Eckhart, spicuește și adună în snop elementele disperate. Cine face muzică se acordează”, notează J. Cage⁹⁰. Acest acord poate fi totuși privit în multe feluri, după cum punem în principal accentul: fie pe o dramatizare tematică sau concertantă care, de la Beethoven la Varese sau Boulez, își urmărește propria ei rezolvare în Opera în care se anulează tensiunile, transmutate în „arcade dinamice”⁹¹ cu o structură sintetică devenită cristalină; fie pe un „lasă să se întîmple”

88. C. Clément, „Le lieu de la musique”, *Claude Lévi-Strauss*, Paris, Gallimard, 1979, p. 407.

89. *Le Docteur Faustus*, p. 612.

90. „Le musicien dans la cité”, *La Revue musicale*, nr. 306-307, 1970, p. 41.

91. Expresie prin care G. Durand desemnează opera de artă, cea „configurație unică a disparatului”, *Figures mythiques et visages de l'Œuvre*, p. 129.

al operei-eveniment (J. Cage), inspirată de Zen și de gândirea lui M. Heidegger mai mult decât de hermetism, dar despre care ne putem totuși întreba ce raporturi poate avea cu filosofia Naturii din vechea alchimie.

Probabil că de la Wronski a împrumutat Varese definiția muzicii ca o „corporificare a inteligenței care se află în sunete”⁹² și mai ales ideea eliberării „sonalității” prin extinderea spațiului și materiei sonore, strîmțate și aproape mutilate de concepția clasică asupra tonalității. De aceea, un adevărat univers sonor ar fi definit mai puțin prin relațiile tonale cît prin *deplasările* unor mase și volume de materiale sonore mai diferențiate, proces pe care Varese îl asociază explicit cu o transmutație alchimică:

În opera mea se află, în locul vechiului contrapunct liniar, fix, mișcarea planurilor și maselor sonore, variind ca intensitate și densitate. Cînd aceste sunete se ciocnesc, rezultă fenomene de pătrundere sau de repulsie. Anumite transmutații au loc pe un plan. Proiectîndu-le pe alte planuri s-ar crea o impresie auditivă de deformare prismatică⁹³.

Concepția aceasta a „transmutației” transpare mai ales în *Arcana* (1926/1927), recunoscută drept „*Magnum Opus* al autorului său, realizarea sa cea mai perfectă și cea mai plină de semnificație”⁹⁴. Compusă după lectura *Astrologiei hermetice* a lui Paracelsus, opera lui Varese are ca moto un extras sibilin din această lucrare: „Există o stea, mai sus decât toate. Aceasta e studiul Apocalipsei. Cea de-a doua e studiul ascendentului. Cea de-a treia e studiul elementelor care sînt patru. Deci sînt șase stele stabile. În afară de acestea, mai e o stea, închipuirea, care dă naștere unei noi stele și unui nou cer”. Să fie oare vorba aici, cum lasă să se înțeleagă Varese, despre o simplă dedicație admirativă căreia opera nu i-ar servi nicidecum drept comentariu? Sau despre o imagine – imaginea stelei – într-adevăr *călduzitoare*, a cărei omologie cu prisma sonoră și cu cristalul ar trebui explicată, dacă este adevărat că „folosirea sunetelor pure în muzică acționează asupra armonicilor așa cum acționează prisma de cristal asupra luminii pure”⁹⁵? Notînd în altă parte că „urechea interioară e steaua polară a compozitorului”, Varese a avut grijă să insiste asupra raportului ce există între compozițiile sale și fenomenele de cristalizare fiindcă, spune el, „forma cristalului este consecința interacțiunii forțelor atractive și repulsive și a așezării ordonate a atomului (...); în ciuda varietății relativ limitate a structurilor

92. G. Charbonnier, *Entretiens avec E. Varèse*, Paris, P. Belfond, 1970, p. 36.

93. *Ibid.*, p. 73.

94. H. Halbreich, Cronologia unei opere, in G. Charbonnier, *op.cit.*, p. 140.

95. *Ibid.*, p. 125.

interne, formele exterioare ale cristalului sînt infinite”⁹⁶. De aceea, manipulațiile „magice” efectuate asupra materialelor sonore n-ar avea valoare de transmutație decât tainic orientate de către și către acel pol stelar, cristalin, prismatic, care pentru compozitor joacă rolul lui *Einbildungskraft* (imaginație activă) la Paracelsus și la alchimiști. Atracțiile și repulsiile materiei sonore ar avea sarcina, în acest caz, de a pregăti „deformația prismatică”, adică o lărgire a spectrului sonor sugerînd deschiderea unei a patra dimensiuni – apogeu al acestei „transmutații”⁹⁷. Acolo unde Varese subliniază *orientarea* către un soi de Piatră filosofală cristalină din materiale „alchimizate” mai întîi prin deplasări, ciocniri, fărîmări, efectuate într-un spațiu sonor astfel amplificat, P. Boulez se străduiește să *negocieze cel mai exact* o ponderație de elemente antagoniste care, conduse de gestul muzical, poartă Opera la împlinirea ei „firească”.

Dacă în compoziția concepută de Boulez există o dimensiune „alchimică”, aceasta rezidă în transmutarea ambiguității inițiale a materialelor sonore în „polivalența nivelurilor de lectură”, adevărat „mister al operei”. Boulez a spus-o și a repetat-o: „Pentru mine, importantă este proliferarea” sau, cu alte cuvinte, fecunditatea naturală a ideii muzicale care, asemenea unui grăunte la început nediferențiat, este chemată să se dezvolte atît prin „logica” sa internă, cît și datorită intervenției inovației creatoare și a cunoașterii tehnice. Compozitorul trebuie deci să vadă „pînă unde trebuia împinsă ambiguitatea formei pentru ca ea să devină o noutate”⁹⁸. Dacă într-o primă etapă se cuvine „a epuiza proliferarea”, cu atît mai sever trebuie apoi a i se pune stavilă, căci altfel se ajunge – după imaginea oului așezat sub un izvor calcaros – la o deformare barocă, la un obiect în întregime purtat „către același tip de densitate”⁹⁹. A compune înseamnă deci cumva, într-adevăr, „a transmuta”: de altfel, Boulez folosește el însuși termenul în alternanță, neexplicitată, cu cel de transformare: „Acestor celule le putem aplica o serie de transmutații; (...) în fiecare dintre aceste extensiuni sînt aplicabile transmutațiile posibile ale celulei inițiale”¹⁰⁰. A opera asupra bogăției polisemice și

96. *Ibid.*, pp. 86, 88.

97. Comentatorii insistă în general mai mult asupra caracterului „magic” al acestor manipulări decât asupra polarizării: „Varese este primul care a realizat această operație de magie: transmutarea materiei sonore”, scrie H. Jolivet, *E. Varèse*, Paris, Hachette, 1973, p. 33; iar F. Ouelette conchide: „Cînd e vorba de *Arcana* se poate vorbi despre transmutație. Dar e vorba nu atît despre alchimie, cît despre erupțiile unor vulcani fulgerînd în noapte” (citată in G. Charbonnier, *ibid.*, p. 143).

98. *Par volonté et par hasard*, Paris, Seuil, 1975, pp. 27-31.

99. *Ibid.*, pp. 14-15.

100. „Le musicien dans la cité”, *La Revue musicale*, nr. 306-307, 1977, pp. 55-57.

ambigue a unei *materia prima* sonore constituie deci o îndoită muncă de exploatare sistematică și de selecție deliberată; și aceasta pentru a feri opera ce va să vină de un monoideism (exces al unui singur tip de densitate sonoră) care ar dezechilibra-o, trăgînd-o fie spre un centru regulator dar sărac, fie spre niște periferii prin forța lucrurilor anecdotice. Am ezita să calificăm drept „filosofală” o astfel de căutare cu ponderații subtile între tehnică și imaginație, voință și întîmplare, poezie și critică... dacă Boulez nu ar raporta el însuși „straturile suprapuse” ale spațiului astfel realizat la *Cartea mallarméană*¹⁰¹: *Ars Magna* de inspirație alchimică, după cum se știe. Despre *Sonata sa nr. 3* pentru pian (1957), Boulez spune că este un soi de „Carte în grosime, adică în care dezvoltările devin din ce în ce mai complexe pe măsură ce înaintăm în grosimea conținutului”¹⁰² ca într-unul din acele labirinturi în care ne atrage atonalitatea muzicii lui A. Berg. Astfel, vedem la Boulez însăși concepția Operei încercînd să echilibreze căutarea unei „noi logici a raporturilor sonore”, despre care avem toate motivele să credem că va fi non-aristotelică, și o dorință permanentă de „transmutație” vădită într-o angajare creatoare riguroasă dusă la bun sfîrșit prin alianța mereu reînnoită dintre raționalitatea tehnică și „magia” novatoare. Nimic mai fascinant, la un artist prea puțin înclinat către efuziunea emoțională, decît acest moment de imperceptibilă răsturnare în care necesitatea cea mai rece se preschimbă în „spiritualitate” grație ajustării stricte a mijloacelor operatorii și a datelor sensibile disponibile. Lucrare de mare precizie, a cărei urmă o găsim uneori la unii mistici, Operînd și ei ca să descopere „trupul gol al evidenței”¹⁰³.

Dar orice Operă care privilegiază antagonismul elementelor opuse într-o structură dramatică – fie și pentru a-i căuta rezolvarea filosofală – nu duce oare mai devreme sau mai tîrziu la o îndoită confuzie? Confuzia supraevaluării rafinementelor tehnice, preamărînd indirect măiestria manipulatorului, și cea a înălțării/abolirii oricărei forme într-o ultimă concrețiune cristalină. În acest sens Wagner ar fi făcut încă mai mult decît să feminizeze, să naturalizeze, să spațializeze muzica: el ar fi enunțat – cum a arătat Th. Mann¹⁰⁴ – în *Ring* mitul fondator a cărui logică, uroborică, nu poate duce Opera decît la anulare: lăsîndu-i numai Brunhildei singură, ultima sacrificată, moștenirea foarte vremelnică a unei priviri lămurite, fără iluzii: „Nu puteam să

101. Boulez a compus de altfel o *Carte pentru cvartet de coarde* (*Livre pour quatuor à cordes*, 1955) asociată explicit cu proiectul mallarméan: cf. *Par volonté et par hasard*, p. 64.

102. *Par volonté et par hasard*, p. 64.

103. *Penser la musique aujourd'hui*, p. 33.

104. *Le Docteur Faustus*, p. 81; *Wagner et notre temps*, p. 161.

ghicesc că primul efect al muzicii era de a ne dezvălura de ea însăși și de a întreține prin toate mijloacele un soi de forță în tăcerea prin care-și face drum”, nota J. Bosquet¹⁰⁵. Dar dacă în *Ring* catastrofa este în asemenea măsură apoteoza muzicii drept *catastrofă*, nu este oare pentru că ea încă poartă, în însăși destrămarea ei, urma unei perversi faustice a raporturilor dintre dragoste și putere de care putem dori să reușim a ne elibera definitiv și în alt fel?

Astfel, Opera – sau mai degrabă „spațiul de joc”¹⁰⁶ –, eliberată ca să se poată produce evenimentul-operă, dovedește la J. Cage o voință de a se demarca și de a se purifica de toate puterile al căror loc de exhibiție ar fi muzica occidentală, favorizînd demiurgia compozitorului-șef prin absolutizarea esenței Operei și a operei ca Esență. Dar este oare refuzul acesta al Cărții (mallarméan sau boulezian) numai o scamatorie menită să pună vidul drept Piatră în locul Pietrei drept plin desăvîrșit prin tensiunile sale interne? Fiindcă, deși Cage nu s-a arătat niciodată preocupat de transmutația filosofală, exigența sa purificatoare nu este oare tot un mod de a face Operă, fie el chiar redus la umbra albă a acelei lumini negre care, după părerea lui, este stăpînirea materialelor sonore numită muzică? Cage spune că vrea să dea din nou cuvîntul Naturii, „dincoace de orice filtrare culturală”; iar D. Charles precizează: „În calitate de compozitor, Cage nu mai urmărește să determine natura muzicii ca esență, ci esența muzicii ca natură”¹⁰⁷ – presupunînd că mai poate fi desemnat drept „natură”, „esență”, *evenimentul* ce se întîmplă prin „ferestrele deschise asupra lumii”, adică prin ceea ce au devenit „operele”... Căci din desprinderea consimțită de creator se presupune că renaște posibilitatea Naturii de a se manifesta ca fond (străfund) și posibilitatea muzicii de a provoca și deștepta în fiecare om „o ne-cunoaștere incomensurabilă cu tot ceea ce ne permite cunoașterea să pricepem”¹⁰⁸. Mai trebuie să precizăm că această „ne-cunoaștere” îi datorează mai puțin lui Bataille, cît budismului Zen, lui Heidegger sau lui Coomaraswamy. Cu toate acestea, fraza lui Cage „lăsați sunetele să fie ceea ce sînt” n-ar putea oare să evoce prescripția „lasă să se întîmple” respectată în practica tuturor filosofilor Naturii, de la alchimiști și pînă la Jung? Lăsînd la o parte alchimiile prea prometeice ale vremii, Cage nu reia oare legătura, prin intermediul Orientului, cu o *spațialitate operativă* mai fundamental „alchimică” decît spectaculoasele „transmutații” ale materialelor sonore?

105. *Correspondance*, p. 204.

106. Citat de D. Charles, *Gloses sur J. Cage*, Paris, Ch. Bourgois, 1978, p. 16.

107. D. Charles, *op.cit.*, pp. 17, 66.

108. *Ibid.*, p. 81.

Or, fie că ne întoarcem, asemenea lui Coomaraswamy, spre „transformarea Naturii în Artă”, fie că folosim hermeneutica drept cale inaugurală și matinală (Heidegger), fie că încercăm să „vedem potrivit Naturii” ca alchimiștii, oricum n-am subscrie fără rezerve sau măcar nuanțe la propoziția lui Cage după care „Natura nu „face” nimic, ea nu are scop. Ea pur și simplu există. Aidoma ei, și arta ar trebui doar să existe”¹⁰⁹. Nu înseamnă asta oare a oculta faptul că simplitatea acestei *existențe* din care ar trebui să se inspire arta, nu este în perspectivele grăbite decât emergența pacificată a unei faceri și desfaceri: exercițiu de răbdare, îndurare pe care budismul îl numește meditație, Heidegger gândire și alchimiștii Operare? Și cu toate că după părerea lor Natura nu „face” nimic, în sensul productivist al termenului, ea „pune în Operă” transmutarea puterii demiurgice a Artistului în forță de compătimire. Ceea ce, dacă ne gândim bine, nu este deloc nimic. Iar actul de a fi „prezent pur și simplu”, așa cum ni-l înfățișează învățătura filosofică Zen, trebuie considerat și el „activ”; dar atât de chintesențiat în a fi acolo fără a „fi” totuși acolo, încât își poate oferi luxul de a părea absent! Există deci primejdia ca o concepție despre Natură rămasă atât de imprecisă, răsfrângându-se asupra indeterminării presupuse a Artei, să nu facă din ascultarea „orientală” cerută de Cage o simplă dizolvare, deghizată pe cale intelectuală în spontaneitate, acolo unde Zen caută încrucișarea dintre formă și vacuitate:

Cînd ești tăcut, vorbești;
Cînd vorbești, ești tăcut¹¹⁰.

4

Cristalul clipei

Să vezi o Lume într-un fir de Nisip
Și un Cer într-o Floare Sălbatică,
Să ții Infinitul în podul palmei
Și veșnicia într-un ceas¹.

Încă din Antichitatea greacă, apoi de-a lungul Evului Mediu creștin, textele alchimice sînt în mare măsură tot atîtea imnuri vibrante închinare nemuririi recucerite, prin rugăciune și practică (*Ora et labora*), pe seama vremelniceii și morții². Deși nu este apanajul căutării filosofale – care astfel se apropie de marile metafizici și religii revelate –, această „dorință de veșnicie” (F. Alquié), simbolizată de Piatră și de Elixirul Vieții, își trage totuși specificitatea din faptul că actul de a Opera își subordonează speranța lui în veșnicie unei desăvîșiri mîntuitoare a materiei și a Naturii, în general ignorată de alte soteriologii; e vorba de un act a cărui răbdare obscură, putere obscură de îndurare, lucrează la un soi de „capturare” a timpului, a cărui curbura, devenită treptat sincronă cu globalitatea „materiei” puse în Operă, dă naștere unei unități intemporale (timpul Operei) în căușul (creuzetul) căreia este răscumpărat timpul: „Veșnicia sălășluiește în timp și se manifestă prin el”, spunea J. Boehme³. Tot astfel, căutarea *Aurului timpului* – inseparabilă de actul de a Opera – nu poate fi asimilată cu orice formă de aspirație „mistică” spre veșnicie ce-și află punctul culminant într-un extaz a-temporal, nici cu toate „ieșirile din timp” inițiatice operînd o revenire salvatoare la timpul mitic al originilor. Alchimia nu numai că nu insistă asupra miturilor originare, dar însăși complexitatea temporalității sale nu poate fi redusă, după cum am văzut, la o simplă recurență mitică; iar dacă în

1. W. Blake, *Œuvres*, II, p. 153.

2. Cf. M. Berthelot, *CAAG*, III, p. 281: „Spune-ne cum se pogoară apele sfințite de sus ca să-i viziteze pe morții întinși, înlănțuiți, copleșiți în beznă și în umbră, înăuntrul Hadesului; cum ajunge la ei leacul vieții și cum îi trezește din somn, chiar în sălășul lor”.

3. *De la Signature des Choses*, IV, 17.

109. *Ibid.*, p. 75.

110. Shadoka, *Le Chant de l'immédiat satori*, Paris, Retz, 1978, p. 178.

această căutare este vorba și mai puțin de pierderea noțiunii timpului în vis, fantasmă sau iluzie, aceasta e din pricină că aici se afirmă, întru și prin Operă, două exigențe doar în aparență contradictorii: solidaritatea omului cu ceea ce moare și cu diferitele forme ale finitudinii și refuzul său de a lăsa Creațiunea pradă unei pieiri inevitabile, deși neesențiale, fiindcă li se întâmplă doar acelora care nu se îngrijesc de „nemurirea” lor funciară: „Cine este, ca mine, hotărât să nu mai moară, să nu se mai lase pus în sicriu?”, l-a întrebat într-o zi A. Artaud pe A. Breton⁴, el însuși – dar cu mai puțină străduință – mare căutător al Aurului timpului⁵. Așadar, deși căutarea filosofală a nemuririi pare la început expresia unei compătimiri active față de decrepitudinea pururi iminentă a lucrurilor și ființelor create, formele pe care le-a luat ea în epoca modernă, în afara cadrului alchimiei operative tradiționale, par să dovedească posibilitatea de a trăi experiența răscolitoare, regeneratoare și în orice caz „poetică” a unui timp cumva *chinesențiat*, mai degrabă decât experiența unei înverșunări faustice sau prometeice de a învinge timpul, care de cele mai multe ori ia înfățișări carnavalești sau macabre străine spiritului Operei⁶. Așadar, despre ce e vorba exact atunci când se evocă posibilitatea ca dorința, care-i plăsmuise imaginea și provocase pornirea în căutarea lui, să fie într-adevăr încununată de găsirea unui „Aur al timpului”? După toate aparențele, experiențe foarte diferite converg spre acest punct mîntuit de orice mortalitate: „Pătruns de admirație suprafirească, contemplă acest punct, îi concepe centrul, îi vede circumferința, cumpănește ce întindere este între ele”⁷.

Să fie vorba oare de acel moment foarte fugitiv în care ciclurile Orient/Occident, devenite perfect sincrone, lasă să se întrevadă într-un punct de pe circumferința lor jocul liber al unei a-temporalități eliberatoare, numită de Jung principiu a-cauzal de sincronicitate, dar întrevăzută încă de Schopenhauer, Nietzsche și Rilke? Să fie vorba oare de centrul unei pătrimi, cuaternități „elementale” invizibile pentru care acest punct ar fi Chint-Esența ivită dintr-o dată și, ca să zicem așa, ca prin farmec, dar a cărei influență filosofală ar ține de prezența subiacentă a celui *continuum* care este actul de a Opera, în

4. OC, vol. 14*, p. 152.

5. *Point du Jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 7: „Caut aurul timpului”.

6. Cf. *Elixirul de viață lungă* (*L'Elixir de longue vie*) de H. de Balzac (1830): schiță macabră și burlescă așa-zis inspirată de Swedenborg, dar a cărei atmosferă o prefigurează mai curînd pe cea din *De partea cealaltă* (*Die andere Seite*) de Kubin (1909) sau din filmul lui P. Leni, *Cabinetul figurilor de ceară* (1924), în care se înfruntă alchimistul-astrolog, stăpînul timpului, cu Țarul, stăpînul oamenilor.

7. *Préceptes et Instructions du Père Abraham à son fils*, Salmon, BPC, IV, p. 563.

acord cu o Natură ea însăși Operantă? Or, dacă admitem deopotrivă omologia simbolică dintre creuzet și cruce, circularitatea, făcînd ca Elementele să se pondereze și să transmute reciproc, ar lucra într-adevăr în sensul de a face ca miezul lor să strălucească, în această clipă privilegiată în care perfecta lor echilibrare ar abolii orice distincție dintre viață și moarte, timp și veșnicie: „Dacă e posibil să evadezi din timp, vechiul vis al oamenilor, clipa care nu e nici ființă, nici neant ar fi posibilul loc privilegiat, punctul de întîlnire al celor două brațe ale crucii”, scrie E. Dermenghem⁸. Fie că se pune accentul pe aspectul sacrificial și mîntuitor al acestei crucificări, ca în creștinism⁹, fie că se exaltă potențialul poetic al clipei vrăjite, așa cum au făcut romanticii, apoi suprarealiștii, fie, în sfîrșit, că se ghicește în acest punct de aur al unei materii-energii jucăușe, deschizînd spațiul unei străluciri cosmice, însuși inima lui Șiva-Natarāja, ca în hinduism¹⁰, în toate aceste cazuri pare că o „materie” alchimizată a fost sustrasă timpului: „Acolo unde irupe Spiritul în ordinea telurică, miracolul este un eveniment la fel de normal ca și rutina definibilă în funcție de legile statistice pe planul naturii inerte”, conchide H. von Keyserling¹¹. Alte experiențe demonstrează, dimpotrivă, că orice „fixație” într-un punct grabnic eternizat sau neintegrat într-o circularitate Operantă poate face să se inverseze acest dar, extazul prefăcîndu-se în greață, revelația în stupoare, magia în absurditate. Sub orice forme s-ar prezenta, aceste revelații „punctuale” au, în orice caz, în comun puterea de a scoate indirect în evidență importanța operativității filosofale fără de care astfel de fulgurante nu sînt decât comete într-un cer de vară, și nu pulverizare eliberatoare de timp într-un punct chintesențializat. De altfel, luînd în seamă circularitatea elementală, precum și îndoitul ciclu al temporalității, sîntem îndemnați să socotim că nu poate exista ivirea unui „Aur al timpului” decât atunci când roata sa este eliberată, printr-o formă de sincronicitate sau alta, de frecările generatoare de învechire: această certitudine este comună alchimiei occidentale și daoismului, pentru care păstrarea Chintesenței vitale este nedespărțită de descoperirea

8. „L'instant chez les mystiques et chez quelques poètes”, *Mesures*, nr. 3, 1938, p. 107.

9. „Trupul crucificat este o balanță exactă, trupul redus la punctul său în timp și spațiu (...). De aceea, crucea este o balanță în care un trup plînd și ușor, dar care era Dumnezeu, a ridicat povara lumii întregi”, scrie S. Weil despre cruce, „intersecție dintre lume și ceea ce nu este lume” (*La Pesanteur et la Grâce*, p. 98). Cf. și R. Gilbert-Lecomte, OC, vol. 1, p. 169: „Pretutindeni unde se întinde o orizontalitate ce admite o perpendicularitate a spiritului, ființa este crucificată”.

10. A. Daniélou, *Shiva et Dionysos*, p. 81.

11. „Du Verbe créateur”, *Hermès*, seria a 2-a, 1936, p. 5.

vacuității ca veritabil ax al manifestatului¹². În fine, dacă există o răvășire emoțională și adeseori creatoare printr-o experiență ce eliberează ființa de greutatea sa temporală și muritoare, este ea în sine dătătoare de nemurire sau, simplă promisiune de intemporalitate, e mai degrabă o *invitație la a Opera*? Dacă „punctul este *materia prima*”, așa cum a ajuns să creadă¹³ Novalis, nu înseamnă că discontinuitatea operată de el în țesutul vital n-ar fi decît o străpungere descoperind, în sus și în jos, cursul infinit mai lent prin care Opera își desfășoară continuitatea? Deși nu este exclus nici ca, ivindu-se în punctul acela foarte privilegiat în care se întîlnesc capul și coada șarpelui *Uroboros*, clipa să ofere atunci certitudinea că ea îmbină, închide și încununează un Tot pe care ea îl împlinește și în același timp îl „subtilizează” de ea: aidoma catedralei – de care își va aminti Proust în a sa *Căutare a timpului pierdut* – suspendate de cheia de boltă care îi pecetluiește deopotrivă vacuitatea interioară și arhitectura vizibilă.

Dacă în demersul său filosofia raționalistă rareori a încercat să integreze asemenea revelații apărute în afara spațiului propriu¹⁴, începînd cu romantismul acestea constituie, dimpotrivă, un puternic numitor comun între toți cei care, ostili determinismului mecanicist, se recunosc de aproape sau de departe drept „hermetiști”: fragmente literare și filosofice, vorbe de duh (*Witz*), vise și alte evenimente sufletești ivite în regiuni ale ființei neexplorate pînă atunci, ca tot atîtea „*dissecta membra*” ale unei vieți originare și viitoare¹⁵, care trebuie reconstituită. Fenomenele electrice, galvanice, magnetice și pînă și „încremenitoare coincidente” suprarealiste acordă deplină crezare „traficului ocult al metaforei” (M. Merleau-Ponty) sau, mai curînd, recunosc în însăși viața Naturii (fluidă, mobilă, contradictorie...) meta-fora prin excelență, agentul de transmisie a cărui acțiune tainic unificatoare, dacă nu totdeauna transmutantă, transpare uneori în cea mai fină creastă a clipei de două ori fermecată: prin caracterul neașteptat al ivirii sale, cît și prin forța „magiei naturale” care a adus-o la lumină: „Miracolele intervin în alternanță cu efectele normale ale legilor naturale: ele se limitează reciproc și constituie un tot. Ele sînt unite prin aceea că se exclud reciproc. Nu există minune fără

fapt natural, și viceversa”¹⁶. Căutînd „remediul radical și unic”¹⁷ – adică panaceul – suferinței, Schopenhauer nu împrumută oare, la rîndul său, terminologia alchimistilor, văzînd în Voință „chintesența Naturii” sau „radicalul sufletului”¹⁸, atunci cînd formulează concluzia: „A ne da seama de imortalitatea ființei noastre și de identitatea macrocosmului și microcosmului este unul și același lucru”¹⁹? O asemenea unanimitate nu exclude totuși faptul că referirea la alchimie a contribuit la întărirea unui sentiment de unitate provenit din experiențe concordante, deși eterogene, tocmai cînd unificarea firească, adeseori văzută în termeni de circulație, mai degrabă decît de transmutație, contribuia să facă nesigură delimitarea dintre *Naturphilosophie* și teosofie.

V. Jankélévitch a arătat cel mai bine prin ce anume Natura romantică, fundamental „nocturnă” fiindcă redevenise matrice a diferențelor instituite de *Aufklärung*, era „acel «dincolo» obscur în care se mai confundă încă obiectul cu eul, comicul cu tragicul, acțiunea cu înțelegerea”²⁰. Recunoscîndu-i Naturii o putere simultană de umbrire, de confuzie și de revelare, el reține totuși schema – în sine pe deplin conformă cu teleologia naturală alchimică – potrivit căreia „Natura nu merge de la cauză la efect, ci de la posibil la real printr-o emergență sau ecloziune a forței sale germinale”²¹. Or, dacă timpul alchimic poate să pară paradoxal, nu e oare fiindcă a conjugat două trasee contrarii la prima vedere, dar a căror sincronizare, *operînd pe două niveluri diferite de realitate*, este totuși cheia oricărei transmutații? Romantismul pare să se complacă fie să confunde aceste două niveluri într-unul singur – doar în „nocturn”, pseudo-creuzet unde vin să se desfacă disjuncțiile civilizate”²² –, fie să ne mențină în incertitudinea dintre o finalitate care a rămas naturală: intemporalitatea aurului clipei, culeasă din punctul proeminent sau din căușul marelui țesut natural și magic, și imortalitatea unui Aur de transmutație, căruia viața naturală i-ar fi împrumutat concursul vitalității sale, dar care, cu toate acestea, ar rezulta dintr-o inversare, fapt pentru care n-ar mai merge numai de la posibil la real, ci de la imposibil la „suprareal”: dimensiune a unei *supraviețuiri* care s-a putut întrupa. Numai cu aceste condiții devine posibil să întrevădem

12. *Daode jîng*, cap. 11 și Tchouang-Tseu (Zhuangzi), *Œuvre complète*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 46-47.

13. *OC*, vol. 2, fragm. 436, p. 309.

14. Cf. totuși subtila remarcă a lui Jankélévitch: „Ar fi mai exact să spunem că creația coincide cu clipa; că are chintesența clipei; că este clipă operativă sau că se produce din clipă, adică pornind de la atomul acela exploziv, iradiant, care este orice operare și orice «poezie»” (*Philosophie première*, Paris, PUF, 1953, p. 211).

15. G.H. Schubert, *La Symbolique du rêve* (1814), Paris, A. Michel, 1982, p. 62.

16. Novalis, *op.cit.*, vol. 1, p. 357, fragm. 12.

17. *Le Monde comme Volonté...*, p. 456.

18. *De la Volonté dans la nature*, Paris, PUF, 1969, pp. 159 și 176.

19. *Le Monde...*, p. 1231.

20. „Le Nocturne”, *Cahiers du Sud, Le Romantisme allemand*, 1949, reed. 1983, p. 89.

21. V. Jankélévitch, *op.cit.*, p. 91.

22. *Ibid.*, p. 89.

sensul căutării filosofale de nemurire, ce nu poate fi redusă la nici o anticipare – sortită să rămână iluzorie – în planul realizabilului: domeniu privilegiat al timpului, unde omul face să rodească posibilitățile sale, le capitalizează cîștigurile, ba uneori chiar și pierderile, domnie a uzurii și a morții unde acțiunile contribuie la erodarea a ceea ce par să clădească, logica producerii în timp fiind doar figura compensatoare, exorcismul deteriorării prin timp. Acestei fatalități, sursa tuturor supralicitărilor faustice, alchimia îi opune actul de a Opera: nici dezamăgire mîndră ca în *Ecleziast*, nici hotărîre budistă de desprindere din lanțurile karmei, nici făgăduință de veșnicie. Ci o sfidare, totuși: căci fără dimensiunea imposibilului – sau cel puțin a acelui imposibil²³ – realul n-ar fi niciodată decît realizabilul: un alt imposibil, de astă dată la propriu, sub forma realizatului. N-ar fi oare vorba mai degrabă, după modelul permutării „calităților” între Sulf și Mercur, de a face posibilul și imposibilul să se dizolve și să se fecundeze reciproc? Astfel, dacă ar fi imposibil să trăim știindu-ne muritori, omul nu și-ar mai putea asuma destinul decît la modul revoltei și spaimei; dar dacă ar fi realizabil să devenim nemuritori, n-ar fi oare zarurile încă și mai măsluite²⁴? Căutarea alchimică de nemurire exprimă cel mai bine destinele încrucișate ale posibilului și imposibilului din pricină că ea ne obligă să situăm relația lor (Nunta chymică?) în planul unui *nerealizabil operativ*, chezaș al funcției de speranță proprie spiritului de alchimie: fie că o numim Supranatural, Har, dar al Sfintului Duh sau Magie... Căci un imposibil în care suflă acest spirit devine în stare să facă să se întrupeze și să rodească orice posibil care ar fi renunțat să se realizeze direct. Astfel, spunea S. Weil, „Să iubești ceea ce nu există – ce absurditate? E o nebunie. Or, aici este mîntuirea sufletului. Se poate dovedi că nu există josnicie la care împrejurările să nu poată aduce un suflet incapabil să iubească ceea ce nu există”²⁵. Astfel deci, în timp ce contradicția dintre real și imposibil ne duce să trasăm – între anticipare și nostalgie – calea realizabilului, contradicția menținută operativă dintre posibil și imposibil provoacă și reînnoiește dorința de a trebui să ne croim un drum – drumul unei *intrupări* – între intemporalitatea oricărei Naturi pe care i-o înapoiem „magiei” sale și imortalitatea unei Supranaturi a cărei „nebunie” o asumăm.

23. Apropiat, desigur, de cel evocat de R. Char și care ne îndeamnă să mergem „pe calea regală a fascinantului imposibil, gradul cel mai înalt al comprehensibilului” (*OC, Fureur et mystère*, p. 167).

24. „A fi nemuritor este nesemnificativ”, conchide L. Borges în „L'immortel”, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1980, p. 29; cf. și „La rose de Paracelse”, *Rose et Bleu*, Paris, Ed. de la différence, 1978, pp. 17-31.

25. *La Connaissance surnaturelle*, p. 293.

Fluiditate, instantaneitate, reversibilitate...

Într-un sens, poezia-filosofie romantică germană este o tentativă de a reechilibra polaritățile pe care raționalismul le-a despărțit: Natură/Spirit, Apă/Foc, Clipă/Veșnicie, Fragment/Știință (Enciclopedie)... A.W. Schlegel prezintă, de altfel, drept „marea și unica problemă a filosofiei” descoperirea „unui punct central unde opoziția aparentă se resoarbe și unde cele două idei corespunzătoare se prezintă una drept complementul celeilalte”; el recunoaște că problema este insolubilă, „dar, dîndu-ne osteneala, prindem pe drum lucruri frumoase și bune”²⁶. Să fie oare clipa de ordinul acestor „găselnițe” de care și romanticii, apoi și suprarealiștii au fost atît de îndrăgostiți? Situînd de la bun început posibila descoperire a acestui răspuns în sînul faimosului „UNUL TOTUL”, deopotrivă universal mediator și înglobant, chimismul romantic pare într-adevăr un continuator al hermetismului alchimic: căci experiența clipei – Piatră filosofală secretată de un timp care a redevenit „magic” – vine să confirme sentimentul cvasireligios de apartenență la tot: „Unde lumea lăuntrică și lumea exterioară sînt în contact, acolo este sălașul sufletului”, notează Novalis; un suflet care, asemenea Spiritului-Mercur, „își are locul în toate punctele de pătrundere, pretutindeni unde ele se întrepătrund”²⁷. Este, într-adevăr, o intuiție pătrunzătoare să nu-i atribui sufletului alt loc decît cel unde se efectuează o joncțiune „chimică”, în orice punct unde alianța dintre „promptitudinea agilă și plenitudine”²⁸ produce Aurul filosofal al clipei și întărește sufletul în vocația lui animatoare, călăuzitoare. De altfel, ostilitatea cu care privesc raționalismul mecanicist nu-i face pe romantici să cadă în misologie, căci este demonstrată într-un fel, prin diferitele experiențe trăite, „raționalitatea” acestei magii²⁹: astfel reabilitată prin coerențele paradoxale care ilustrează pregnanța și unitatea ei, rațiunea devine „reflex al aurorei”, potrivit îndrăzneței formule a lui Baader³⁰, ce poartă influența lui Boehme. De acum înainte, oare nu tocmai această putere a filosofalului este cea care eliberează, reunește și exaltă, mai mult decît cea care divizează? Totuși, atunci cînd F. Schlegel notează: „Legați între ele extremele și veți avea adevăratul mijloc”³¹, nu

26. *Essais philosophiques et historiques, Œuvres écrites en français*, Leipzig, 1846 (3 vol.), vol. 1, p. 210 (publicate de E. Böcking).

27. Novalis, *op.cit.*, vol. 1, p. 358, fragm. 19.

28. *Ibid.*, vol. 1, p. 365, fragm. 54.

29. *Ibid.*, vol. 2, p. 197, fragm. 34 și p. 216, fragm. 150.

30. Citat de E. Susini, *F. Von Baader et le romantisme mystique*, vol. 1, p. 122.

31. *L'Absolu littéraire* (Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy), Paris, Seuil, 1978, p. 213.

inversează el oare datele problemei unde se poticnește orice alchimie, dacă este adevărat că aceste extreme nu pot fi înnodate decât într-un „mediu” care a fost în prealabil sau în același timp găsit? Fără îndoială că avem de-a face aici cu un cerc eminent vicios, iar circularitatea Operei ne arată destul de clar că prima condiție a oricărei *hermeneutici filosofale* este să ne angajăm în el. Dar au consimțit oare romanticii cu adevărat la aceasta sau, deplin încrezători în magia naturală a unui TOT multiform și polivalent, i-au delegat acestuia răspunderea unei operativități pe care totuși trebuie să și-o asume orice căutător de imposibil? De aceea, când Novalis afirmă: „Ceea ce se găsește în afara timpului nu poate fi făcut vizibil sau eficient decât în timp”³², el face din timpul alchimizat „mediul” unde pot să se lege aceste extremități, dar atunci când notează în paralel: „Timpul este putere, putință a spațiului”³³, face însăși reversibilitatea propoziției sale să reflecte echivocul unei ipotetice „conjuncții” a timpului și spațiului: creuzet virtual al clipei, poartă oare timpul în putință spațialitatea „magică” sau rămâne ostatic al unui spațiu fără altă dimensiune decât cea măsurabilă, despre care nu se știe atunci ce relații întreține cu marele TOT, putere plastică a cărei omniprezență nu este totuși de ajuns ca să poată garanta ea singură transmutarea timpului?

Purtător al unui asemenea echivoc, *chimismul* romantic reia totuși pe seama sa proiectul unei *Ars Magna* alchimice: deopotrivă prin ambiția sa enciclopedică³⁴, prin fascinația sa pentru combinatorică³⁵ și prin conceperea unei Științe-filosofie-poezie. Susini este astfel îndreptățit să conchidă că chimismul este idealul „științei” romantice: „o știință specific germană, care este numită când teologie, când alchimie, când mistică”, dar care este, mai înainte de toate, o „știință a calității și a dinamismului”³⁶. De la ea pare zadarnic, adică deplasat, să pretindem criteriile de calificare drept știință impuse de raționalism³⁷, de vreme ce ea încearcă să impună o altă formă de coerență, opunându-i materialismului o doctrină a „animației, a însuflețirii” universale, mecanicismului – un dinamism organicist, experimentalismului –

atotputernicia intuiției-imaginației și a Sensului (*innerer Sinn*) trăit drept Gemüt, și, în fine, opunându-i fizicii carteziene și newtoniene un soi de *pan-chimism* care l-a făcut pe F. von Baader să spună: „Un chimist ar fi mai puțin ispitit să devină un negator al substanței sufletului și spiritului (...) decât un fizician mecanicist pur și simplu”³⁸. De altfel, la Novalis, știința și filosofia întrețin un raport de învăluire organică, filosofia fiind recunoscută drept inima, nucleul de învăluire organică, filosofia fiind recunoscută drept inima, nucleul viu al oricărei științe: „Ce este mai bun în științe, asemenea cu viața în corpurile organice, este faptul că au în ele niște filosofii. Dacă am «defilosofa» știința, ce ar mai rămâne? Niște pământ, niște aer și niște apă”³⁹. Novalis insistă:

Orice știință nu e poate decât o „variație” a filosofiei. Filosofia este într-un fel „substanța” științei – pretutindeni căutată, pretutindeni prezentă, dar care nu-i apare niciodată cercetătorului. Cu toate acestea, și ea trebuie să apară sub o formă concretă, ca Piatra filosofală, și aceasta este suprema problemă⁴⁰.

De aceea putem vorbi despre un „proces chimic al lui a filosofa”⁴¹, întrucât, deja prezent în calitate de germene și chintesență încă neștiutoare de sine, în orice știință pe cale de a se constitui, a filosofa pare să traverseze diferitele manifestări ale spiritului științific numai ca să înflorească mai bine într-un „a poemiza” cu accepțiuni diferite, dar convergente, căci acoperă totalitatea aspirațiilor unui „a roman-tiza”: astfel, poezii sînt „totodată conductorii și izolatorii curentului poetic”⁴², în măsura în care o circularitate „chimică” considerată transmutație filosofală vine să-și încheie ciclul și să se subtilizeze în ei. Frecvența înlocuire a substantivului prin infinitiv nu este deci întâmplătoare, ci e o dovadă a prezenței active a „spiritului mercantil” pînă în însuși miezul limbii: „Spiritul comerțului este spiritul lumii. El este, de altfel, marele spirit care pune totul în mișcare și care leagă totul, asociază totul”⁴³. Spiritul negoțului n-ar fi decât „bastardul” Spiritului-Mercur, în timp ce „sociabilitatea absolută” a Witz-ului ar exprima genialitatea acestuia. Interesul romanticilor – inclusiv al lui Schopenhauer – pentru fenomenele „intermediare” (galvanism, electricitate, magnetism, clarviziune, onirism...) ține deci de intuiția

32. *Ibid.*, vol. 2, p. 18, fragm. 61.

33. *Ibid.*, vol. 2, p. 206, fragm. 80.

34. G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, pp. 363 sq.

35. J.-F. Marquet, „Chaos et culture dans les philosophies du romantisme allemand”, *Les Etudes philosophiques*, nr. 1, 1983, p. 68.

36. *Ibid.*, vol. 2, p. 73.

37. Recunoscînd țelurile filosofale ale romanticilor, R. Caillois scrie că efortul lor „va consta în a transmuta plumbul grosolan al cunoștințelor științifice cu ajutorul intuiției poetice”, dar consideră totuși această mișcare drept „frivolă și suficientă” („L'alternative”, *Cahiers du Sud*, op.cit., pp. 111-121).

38. Citat de E. Susini, op.cit., vol. 2, p. 75.

39. *Ibid.*, vol. 1, p. 366, fragm. 62.

40. *Ibid.*, vol. 2, p. 263, fragm. 220 și p. 337, fragm. 540: „Filosofia este ca Piatra filosofală, cvadratura cercului etc., ceva ca o ipoteză de lucru: datorită pur și simplu necesară a omului de știință, altfel spus, idealul științei”.

41. *L'Absolu littéraire*, p. 143, fragm. 143.

42. Novalis, op.cit., vol. 2, p. 402, fragm. 193.

43. *Ibid.*, vol. 2, p. 355, fragm. 635.

că ele ar putea totodată să dovedească și existența „principiului dătător de suflet”⁴⁴ și să-i și permită să fie identificat. Faptul că avem de-a face aici cu un soi de pozitivism de-a-ndoaselea nu i-a scăpat lui Baader și a alimentat critica pe care acesta i-o aduce „magicului”. Dar, mai ales, nici demonstrarea existenței, nici eventuala identificare nu lămuresc cu adevărat natura „revoluțiilor interne” grație cărora lanțul neîntrerupt al spiritului universal operează o „nutrire reciprocă a tuturor formelor și a tuturor substanțelor”⁴⁵. Putem înmulți oricât termenii legători: a simpoetiza, a simpatiza, a sinfilosofa... ei nu vor face altceva decât să desemneze răscrucea unde se ivește, desigur, un „comerț”, dar care nu se dovedește prin nimic a fi și un creuzet – decât prin „transportul” pe care-l trăim în acel moment – al fragmentului⁴⁶, al Witz-ului, al tuturor formelor de întâlnire – în care, ajuns la maxima concentrare de sine, principiul activ al chimismului explodează într-un fulger asimilabil cu un timp chintesențiat: dacă clipa face să se fărâmițeze astfel intemporalitatea tăcută a Naturii, nu înseamnă oare că prin aceasta este atestată lucrarea alchimică secretă efectuată de spirit, care își trage din însăși matricea haosului⁴⁷ energia de a desface și de a reface o lume? A spune că „înțelegerea este spirit mecanic, Witz-ul – spirit chimic, geniul – spirit organic”⁴⁸ nu înseamnă în acest caz decât a recapitula sub o formă, ea însăși chintesențiată, însuși programul (al)chimismului care se străduiește să regăsească sensul unei circularități presupuse a fi filosofală între spirit și materie, natură și cultură.

Despre vorba de duh (Witz) putem spune cu siguranță de aici înainte că este, mai mult decât oricare alt „instantaneu”, *haos și combinatorică* (J.-F. Marquet). Dar ce nu este ea? Căci e recunoscută drept sociabilitate, genialitate fragmentară, inventivitate, logică supremă, scop în sine, libertate și liberalitate, entuziasm, fantezie, facultate profetică, simplitate regăsită, cultură desăvârșită, chimie logică, sagacitate, mistică, arhitectură, combinatorică, metaforă, alchimie... Așa că nu e de mirare că regăsim în ea calitățile cvasi-infinite atribuite prin tradiție de alchimiști „materiei” lor, Pietrei lor. Principiu de asociere ca și de disociere, de separare ca și de fuziune (*solve et coagula*), otravă și remediu, Witz-ul este, de altfel, asociat în mod

explicit de Novalis cu *menstruum universale* alchimic⁴⁹. De aceea, nici un paradox nu ne va împiedica să desemnăm această „explozie de spirit stabil”⁵⁰, venită să confirme absoluta necesitate – filosofică, științifică, poetică și religioasă – a unei depășiri a principiului de contradicție, printr-o „logică superioară”⁵¹ căreia alchimia i-ar putea servi drept model. Propulsat de o dezintegrare/cristalizare chimică, Witz-ul se manifestă ca un fenomen electric; se presupune că scintele lui, revenite la rîndul lor la organic, realimentează un proces comparat uneori cu concepția fichteană a lui Eu – non-Eu sau cu intuiția bergsoniană⁵², dar care poate fi și o simplă „coincidentia oppositorum” în care totul se anulează⁵³, tinzînd către neutru, Nimic, zero și care incită filosofia la o sinucidere abuziv asociată de Novalis cu mitul lui Phoenix dacă s-ar dovedi că în ea nu se află decât ironie, risipă neponderată a unei fluidități mercuriale care a rămas doar capriciu fără veritabil miracol. Dar cine ar spune una ca asta? Căci gîndirea lui Novalis oscilează între o viziune „plină” a clipei: un moment de extremă conștiință, un sanctuar al metaforei poetice, și o percepție la fel de intensă a vidului și a iminentei aboliri a oricărei polarități, foarte tulburătoare fiind în această privință afirmația potrivit căreia „filosofia tinde într-un anume fel să epuizeze spațiul infinit dintre cele două extreme ale sale”⁵⁴. Să-l epuizeze împingînd mai departe divizarea la infinit sau epuizînd această infinitate, ea însăși epuizantă, printr-o *umplere* ce ar rezulta din transmutarea reciprocă a spațiului și timpului? Tot astfel, în ce sens să vorbim despre o „moralizare” a Naturii de către om, dacă acesta, ridicat la rangul de păzitor și deșteptător, lucrează totuși ca s-o facă să treacă puțin cîte puțin în lumea Spiritului, unde s-ar aboli în cele din urmă însăși noțiunea de Natură și necesitatea oricărei alchimii⁵⁵? Deși e adevărat că Novalis – aidoma lui Schlegel, care face elogiul pasivității presupuse drept naturală⁵⁶ – a presimțit cu siguranță, tocmai în acest echivoc, frontiera pururi nehotărîtă dintre Natură și Artă/Cultură/Supranatură, felul în care el a sistematizat reversibilitatea

44. *Ibid.*, vol. 2, p. 101, fragm. 237.

45. *L'Absolu littéraire*, p. 177, fragm. 451.

46. Considerat de Novalis „sămînță a literarului sau polen” (*op.cit.*, vol. 1, p. 378, fragm. 114).

47. F. Schlegel, fragm. 71, *L'Absolu littéraire*, p. 213; Novalis, *ibid.*, vol. 2, p. 49, fragm. 13; J.-F. Marquet, *op.cit.*, p. 56.

48. *L'Absolu littéraire*, p. 158, fragm. 366.

49. *Ibid.*, vol. 1, p. 362, fragm. 40; p. 365, fragm. 57; vol. 2, p. 281, fragm. 303; p. 208, fragm. 90.

50. *L'Absolu littéraire*, p. 92, fragm. 90.

51. Novalis, *op.cit.*, vol. 2, p. 400, fragm. 180.

52. A. Schlagdenhauffen, *F. Schlegel et son groupe, la doctrine de l'Athenaeum*, Strasbourg, 1934, p. 125.

53. J.-F. Marquet, *op.cit.*, p. 56; Novalis, *op.cit.*, vol. 2, p. 284, fragm. 317 și p. 335, fragm. 536.

54. *Ibid.*, vol. 2, p. 53, fragm. 18.

55. *Ibid.*, vol. 2, p. 213, fragm. 124, p. 228, fragm. 24 și p. 230, fragm. 35.

56. Lucinde, *Les romantiques allemands*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1981, vol. 1, pp. 548-549.

polilor tinde vizibil să mascheze la el o nehotărîre în care Baader va vedea punctul slab al oricărui „naturalism magic”.

A pondera timpul

La fel de pasionat ca și contemporanii săi de chimism, în care vede – ca și Schopenhauer, de altfel – posibila respingere a incognoscibilității numenului kantian grație revelației trăite a unui „fizic imaterial”, a unui veritabil „corp spiritual”, Baader consideră totuși că o asemenea experiență riscă să mențină reflecția la nivelul unei cunoașteri dezorganizate, purtătoare deopotrivă de deprimare și de înălțare. Acest risc este sporit de faptul că „magicul” – simplă percepere a unui principiu universal călăuzitor și mediator – poate fi confundat cu Opera însăși, spre care el nu face decît să conducă, împiedicînd corporificarea spiritualului. De aceea se cuvine să nu lăsăm „magicul” să contribuie la o primejdioasă inversare: concretizarea Naturii brute, hărăzită să rămînă de ordinul „magicului”, în timp ce Supranatura, destinată să se concretizeze și tocmai prin aceasta să spiritualizeze Natura, ar rămîne la stadiul de imagine. Unica șansă de a depăși dualismul materialism/spiritualism, dacă rămîne auxiliar, „magicul” autonomizat ar deveni cel mai mare dușman al Operei: această precizare este capitală prin faptul că păstrează tocmai condițiile oricărei transmutații și în același timp precizează raporturile dintre *Naturphilosophie* și teosofie. De aceea, concepția lui Baader despre timp⁵⁷ îl îndepărtează de clipa magică romantică, apropiindu-l de o temporalitate adevărată, care este produsă de un proces ternar de natură alchimică. Toț așa cum nu trebuie să confundăm „fizicul imaterial” al „magicului” cu „spiritualul concret” al unui veritabil „corp glorios”, nu trebuie nici să ne lăsăm smulși din timp prin extazul trecător al clipei:

Nevoia indestructibilă a sufletului nostru de a admira nu este decît nevoia lui de a ieși din timp, căci admirația adevărată ne ridică totdeauna în afara timpului și ne extaziază; a admira înseamnă deci întotdeauna a practica cultul religios⁵⁸.

Or, dacă există o smulgere, pentru Baader aceasta nu poate să rezulte decît dintr-o realizare în și prin timp, care pune în joc simultan Omul, Natura și pe Dumnezeu și grație căreia se obține prezența

adevăratei Veșnicii: „Nu există alt mijloc de a le demonstra oamenilor nemurirea ființei lor integrale decît să dezvoltî în ei adevărata viață”, nemurirea nefiind decît „întreaga dezvoltare a acestei vieți”⁵⁹. Oricum, deoarece această dezvoltare presupune o „transmutare” a timpului aparent în timp adevărat, ea impune formarea conștiinței că trebuie să *schimbăm timpul*, în loc să încercăm să eternizăm timpul greșelii și al Căderii, timpul acesta al greutății lipsite de atracție și de admirație. Fără această radicală conversie, omul care crede că se îndepărtează nu poate decît să accelereze procesul entropic legat de timpul muritor al „desinenței” și astfel să accelereze sosirea morții sale spirituale. De aceea este important, mai înainte de toate, să nu ne înșelăm asupra Eternității: „Prin urmare, greșit s-a reprezentat pînă acum Veșnicia drept o prezență imobilă și înghețată, nevăzînd că în această prezență celelalte două timpuri (trecutul și viitorul) trebuie cuprinse și ele, pentru a afecta existența sau permanența realizată în cele trei dimensiuni ale sale” – ceea ce Baader numește „ternarul complet” realizat și redat absolutității-eternității sale prin „sacrificiul mutual și reciproc dintre creator și creatură”. Căci moartea nu-i este „naturală” omului, „care prin originea sa nu era cîtuși de puțin sortit să rămînă în regiunea fracțiunilor”⁶⁰. Baader descrie cum nu se poate mai bine acea stare în care omul pradă timpului (Ixion, Tantal) devine *Uroboros* autodevorator, vampir de sine însuși, înfulecat de un timp „totdeauna gîfînd și palpitînd”:

De la aceeași eroare fundamentală, adică de la apoteoza sau Eternizarea timpului aparent, pornește și ideea de a fonda demonstrarea nemuririi sufletului pe infinita lui perfectibilitate, astfel încît acest biet suflet, izgonit ca Jidovul rătăcitor de perfectibilitatea sa în toate eternitățile, ar îndura mereu supliciu lui Tantal de a nu putea niciodată să se bucure de o existență și de o beatitudine desăvîrșite⁶¹.

Trebuie așadar, spune Baader, să învățăm să distingem *gravitatea* activă și cea pasivă, care este supusă greutății: „Numim greu, în sensul cel mai general, ceea ce, separat *lăuntric* de principiul său generator și abandonat sieși, este neputincios să se susțină (în existență) și are nevoie pentru aceasta de un ajutor *din afară*”⁶². Această dependență antrenează procesul fatal al unei excavări de sine din ce în ce mai pronunțate, căci însăși logica acestei „mișcări în periferie” cere ca, încercînd să se întindă și crezînd astfel că se autonomizează,

57. „Asupra noțiunii de timp” (1818), *Sämtliche Werke*, vol. 2, Leipzig, 1851-1860, pp. 47-68.

58. *Ibid.*, p. 56.

59. *Ibid.*, p. 53.

60. *Ibid.*, pp. 56, 60.

61. *Ibid.*, pp. 52-53.

62. *Ibid.*, pp. 58-59.

fiecare „ființă temporală” să se epuizeze atunci când crede că crește și să nu facă decât să graveze în jurul propriului său neant. Nu fiindcă mișcarea de expansiune ar fi prin ea însăși rea sau greșită, dar ea devine așa dacă, în loc să facă cele două „puteri” (omul și creatorul) să se susțină reciproc, ea le face să se opună și să se anuleze reciproc de îndată ce omul, sedus sau speriat de această tantalizare, uită că principiul superior „purător sau ridicător și susținător (centrul de gravitate sau Orientul) este în același timp și principiul unificator, «substantant» sau corporizant pentru fiecare ființă”⁶³. Este o uitare sau o confuzie cu atât mai tragică, cu cât creatorul acceptă el însuși, din dragoste pentru om, să fie expropriat de sine și să revină la „starea de germene sau de rădăcină ca să poată să semene în niște ființe degradate, astfel ca prin reascensiunea sau creșterea sa să-i poată uni și ridica întru și prin sine însuși în timpul cel adevărat”⁶⁴. Așadar, prin recunoașterea și acceptarea acestei duble acțiuni poate omul să simtă virtutea „multiplicativă” a puterii de a se smulge din timpul uzurii și al „desinenței”, unde împotrivirile necesită intervenția unui al treilea mediator și împăciuitoare – ca în caduceul lui Mercur, spune Baader –, pe când în timpul cel adevărat medierea se efectuează în *însăși mișcarea* care îl unește „chimic” pe om cu creatorul: „întoarcerea în Pământ”⁶⁵ a unuia sub forma „spiritualului concret” corespunde cu coborîrea consimțită a celuilalt, a cărui „dragoste milostivă (...) întîrzie cu copiii săi rătăciți”. Este o formulă uimitoare pentru a spune că orice răbdare inspirată de dragoste îi aduce într-o temporalitate răscumpărată pe cei pe care spaima de moarte și de timp îi împinsese să se depărteze de centrul lor de gravitate.

Faptul că omul caută să restabilească un astfel de echilibru al „puterilor” în raportul său cu Dumnezeu nu-l scutește de obligația de a găsi un echilibru asemănător cu Natura și cu materia, căci, găsindu-și obîrșia în căderea luciferică și adamică, materia constituie totuși, prin însăși greutatea sa, cel mai sigur zid de apărare împotriva „desinenței” nesfîrșite în timpul muritor. De aceea Baader reintroduce cuaternitatea elementală acolo unde romanticii accentuaseră preferențial polaritățile duale. Or, a-i restitui cuaternarului puterea sa de echilibrare – se înțelege, numai în planul „magicului” – duce, din punct de vedere temporal, la „a degaja valoarea celorlalte poli, aurora și crepusculul”⁶⁶, adesea eclipsați de predominanța Miazăzi – Miazănoapte, iar din punctul de vedere al dinamicii Elementelor, la a face din Pământ pîrghia grație căreia să se transmute Focul/Apa/

63. *Ibid.*, p. 61.

64. *Ibid.*, p. 57.

65. De aici, importanța formulei alchimice *Vis ejus integra si conversa fuerit in terram*, de multe ori repetată de Baader, E. Susini, *op.cit.*, vol. 1, p. 286.

66. E. Susini, *op.cit.*, vol. 2, p. 251.

Aerul; căci Baader consideră Pământul nu atât o „materie”, cât un susținător și un adevăr, presimțit ca atare în orice profunzime spațială, experimentat drept greutate a oricărui corp creat: astfel, spune Baader, „unirea lăuntrică individuală a energiei greutății este adevărată bază pe care se sprijină cumpăna lumii”⁶⁷. Dacă e incontestabil că avem de-a face cu o „Știință a Balanței” la Baader, care Operează astfel între Natură și Supranatură, subtilul ei echilibru constă în faptul că face cele două pîrghii – a greutății telurice și a gravității siderice – să lucreze împreună pentru a-l smulge pe om din gheara timpului. Meditația lui Achim von Arnim, și el în căutarea unei ponderări „poetice” între Cer și Pământ, în stare să transmute „cîntecul sălbatic al omenirii” în Operă civilizatoare, pare, de aceea, mai apropiat de filosofia întrupării a lui Baader decât de „naturalismul magic”. Această meditație este de două ori filosofală, căci grija principală de a reaccorda stabilitatea terestră cu precaritatea spirituală îl angajează pe „plugar” – om al pămîntului sau poet – într-o dinamică cu efecte nebănuite, însă diferitele paliere ale acestei dinamici se dovedesc treptat a fi cele ale unei transmutații dureroase, devenită posibilă și necesară prin sfîșierea inițială dintre „cumințenia inconștientă” a Pămîntului, care stabilește în jurul său „norma binelui și a conveniențelor”, și lucrarea patetică a spiritului, pururea nesigură de validitatea sa și de cuceririle sale:

Cine poate măsura lucrarea spiritului pe ogoarele sale invizibile? Cine veghează la pacea acestei lucrări? Cine respectă hotarele pe care ea le-a trasat? Cine recunoaște sinceritatea profundă a părerilor sale? Cine poate face deosebirea între roua paradisiului și veninul pe care-l scuipă șarpele?⁶⁸

Căci cine poate deosebi veninul de leacul vindecător, dacă nu o *discriminare* de ordin filosofal, la fel de pricepută să le și împerecheze? Mai trebuie însă și ca spiritul să consimtă să „își dea drumul” în intemporalitate, renunțînd să se mai agațe de frumoasa iluzie că a pus deja un picior în intemporalitate prin intermediul operelor sale, a căror potențială perenitate nu este, pînă la urmă, decât secundară. Căci Achim von Arnim, situîndu-se prin gravitatea tonului la jumătatea drumului dintre J. Boehme și M. Heidegger, sugerează că, exact în clipa când spiritul descumpănit și dezamăgit e pe punctul să socotească lumea sa drept definitiv vană, plină de deșertăciune, tocmai din renunțarea sa la orice „tîrguială” izbucnește, ca un „semn al veșniciei”, certitudinea unei co-apartenențe care este și co-naștere: „Realitatea

67. Citat de E. Susini, *op.cit.*, vol. 2, p. 253.

68. Prefață la *Les Gardiens de la couronne, Les Romantiques allemands*, *op.cit.*, vol. 2, p. 1254 sq.

spirituală este singura pe care o putem înțelege în întregime, iar atunci cînd ea se întrupează, se și întuneacă în același timp. Dacă școala pămîntului ar fi nefolositoare pentru spirit, pentru ce s-ar întrupea el? Dar dacă spiritul ar putea deveni vreodată în întregime terestru, cine oare ar mai părăsi pămîntul fără deznădejde? Așadar, fiindcă a abandonat certitudinile prea nemijlocite, precum și proiecțiile calculate, spiritul poate să se întoarcă spre Pămînt, iar cumințenia originară a Pămîntului este transmutată, chiar prin această mișcare, în poezie: „Căci orice operă poetică aduce în sînul comunității veșnice lumea, care, devenind pămîntească, se exilase din ea”⁶⁹. Fără să nege că poezia ar putea să fie într-o măsură o țîsnire cristalină a clipei, Arnim vede în ea mai ales mișcarea spiritului în căutarea unei *intrupări* care să fie în același timp, pentru istorie și pentru cultură, un prilej de *epurare*: una căutînd să se „subtilizeze” în ceea ce pe cealaltă o face să aspire la mai multă realitate⁷⁰. E sigur că există acolo ecoul concepției romantice despre societatea fraternă (*Verbrüderung*) și, prin aceasta, „chimică”. Dar elasticitatea pe care și acolo o regăsește spiritul nu face totuși decît să inverseze polii timp/veșnicie, timp/spațiu, solid/lichid⁷¹..., ca și cum orice permutare ar avea aproape automat virtuțile unei transmutări – și încă ale unei transmutări tainic magnetizate, așa cum am văzut, de acel mare principiu de învăluire și de resorbție a polarităților care este Noaptea. Noaptea în care Novalis s-a dus să caute cele mai frumoase cristale ale sale, dar a cărei ispită dizolvantă condamnă „alchimia” care crede că se operează în ea să nu fie adeseori decît inversare sau negare a negației. În acest sens, oare Clipa lui Nietzsche ar fi altceva decît fulgerul unei fulgurante revelații produse între romantism și modernitate, sub porticul Timpului? Însă acolo unde romantismul s-a străduit să scobească orice Amiază ca să scoată din ea Miazănoaptea întunecată, „gîndul abisului”, care este gîndul Întoarcerii, a înfruntat într-un mod mai hotărîtor problema de a „pondera” Amiaza și Miazănoaptea.

Străluciri de Piatră filosofală

De aceea, trebuie să ne întoarcem către suprarealism dacă vrem să regăsim certitudinea, pe care ne-o dă poezia, că „eternitatea se află

69. *Ibid.*, pp. 1255-1256.

70. Cf. Novalis, *op.cit.*, vol. 2, p. 35, fragm. 116: „Poezia face efective și realizează pozitiv co-acțiunea și simpatia superioară, cea mai minunată și interioară comuniune socială”.

71. „Spațiul este timp solidificat; timpul, spațiu curgător, variabil” (Novalis, *op.cit.*, vol. 2, p. 294, fragm. 351).

acolo, ca nicăieri în altă parte, înțeleasă în clipa însăși”⁷². Dacă, după Breton, fiecare artist trebuie „să reia singur cucerirea Lîinii de Aur”, aceasta se întîmplă cu scopul prioritar și deliberat de a *rupe relațiile cu timpul*, „bătrîna farsă sinistră, tren care pururea deraiază, pulsație nebună”⁷³. Această demistificare a timpului, care nu poate fi despărțită de o revalorizare a imaginarului confundat de Breton cu căutarea Pietrei filosofale, este cuprinsă în întregime în căutarea faimosului „punct sublim”, căutare destinată să devină ea însăși centrul unei intense polemici privitoare la caracterul poetic și/sau mistic al experienței astfel trăite⁷⁴ și, prin intermediul ei, al vocației „hermetiste” și ezoterice a suprarealismului:

Totul ne face să credem că există un anume punct al spiritului din care viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incommunicabilul, susul și josul încetează să mai fie percepute contradictoriu⁷⁵.

Breton n-a întîrziat să intervină în această polemică, aducînd el însuși rectificări și sprijin, reformulînd ținta strict poetică a suprarealismului⁷⁶, care a însemnat o asemenea „revoluție”, încît ar face să pălească orice pretenție a anticilor de a-și atribui vreo prioritate în descoperirea acestui „punct”: „Noi constatăm exaltarea suprarealistă a misticilor, a inventatorilor și a profeților și trecem mai departe”⁷⁷. Așadar, Breton dorește să fie *călăuză*, și fără nici o intenție de a se instala pe culmea clipei poetice: „De altfel, de aici înainte, ar fi încetat să fie sublim, iar eu aș fi încetat să fiu om”⁷⁸. Dar, risipind un echivoc, Breton introduce un altul – tocmai acela pe care l-a întreținut oculo-hermetismul din secolul al XIX-lea, între *medierea hermetistă și cea hegeliană*: „Incontestabil, Hegel și nimeni altul m-a pus în condițiile potrivite pentru a percepe acest punct, pentru a tinde din toate puterile spre el și pentru a face, tocmai din această tensiune, obiectul vieții mele”⁷⁹. Este o analogie între „ternare”, lipsită de consecințe dacă vedem în ea mai ales o practică neoocultistă a amalgamării, care justifică judecata lui Alquié pentru care atașamentul lui Breton pentru Hegel „nu poate să se sprijine

72. A. Breton, *Arcane 17*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1947, p. 206.

73. *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 170, 82.

74. M. Carrouges, „Surréalisme et occultisme”, *Les Cahiers d'Hermès*, nr. 2, Paris, La Colombe, 1947, pp. 194-218.

75. *Manifestes...*, pp. 76-77.

76. *Signe ascendant*, pp. 7-13.

77. *La Révolution surréaliste*, Paris, J.-M. Place (reed.), 1975, p. 2.

78. *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 171.

79. *Entretiens* (convorbiri cu A. Parinaud), Paris, Gallimard, 1952, p. 151.

decît pe o pură neînțelegere”⁸⁰. Fiindcă sînt chemați să cauzioneze *a posteriori* demersul suprarealist toți cei a căror gîndire se abate mai puțin sau mai mult de la principiul aristotelic de non-contradicție: se învecinează deci Guénon și romanticii, Lautréamont și Rimbaud, Heraclit și Sade... Practica este confirmată de J. Wahl, care consideră că „punctul sublim” nu e străin nici de acel „dincolo de bine și de rău” al lui Nietzsche și, mai ales, nici de *coincidentia oppositorum* a lui N. Cusanus. În definitiv, de ce nu? Oare nu subliniază Breton înrudirea căutării sale cu supra-raționalismul lui Bachelard și cu principiul „complementarității contradictorii” al lui Lupasco⁸¹? Mai pertinentă, cel puțin din punctul de vedere al alchimiei, se dovedește intuiția lui Breton că gîndirea hegeliană a putut să ajungă în același loc „unde se ivea gîndirea «tradițională»”, sugerînd astfel o posibilă amalgamare a acestora⁸². Dar oricît de hotărîtoare ar fi putut fi influența unui teosof ca Boehme asupra lui Hegel⁸³ – și, prin el, a gîndirii alchimice –, ar mai trebui demonstrat că acea *Aufhebung* hegeliană este echivalentul unei *nigredo*, că Filosofia Spiritului nu a însemnat pierderea oricărei *Naturphilosophie*, temelia alchimiei, și că sistemul hegelian este el însuși omologul Marii Opere... De aceea vom reține mai degrabă sugestia lui Gracq că întîlnirea dintre Hegel și Breton într-un punct ultim de cristalizare a gîndirii ar fi fost produsă de o „intrare în rezonanță” de alt ordin decît intelectual⁸⁴, iar în acel punct i-ar fi condus o aceeași *schemă animatoare și mediatore* înrudită cu „chimismul” romantic și dinamizat de niște polarități, ele însele asimilabile cu Sulfur/Mercurul alchimice: dovadă ar fi fascinația pe care o exercitau asupra lui Breton fenomenele de magnetizare, de conducție, de electrizare..., precum și încrederea sa în cuplul uman magnificat poetic. În cazul acesta, n-ar fi mai bine oare să spunem ca H. Pastoureaux⁸⁵ că suprarealiștii au căutat să restaureze fecunditatea creatoare a *ambivalenței*, să regăsească dezinvoltura ei logică și poetică față de tirania unei Rațiuni care era socotită impură⁸⁶? În această perspectivă, căutarea filosofală poate efectiv să apară ca o *metaforă* deosebit de conductoare către o „supra-realitate” de la care Breton așteaptă să elibereze viața de prozaismul și servituțile sale, fără să renunțe pentru asta la a-i da gîndirii sale

fundamentul unei *Naturphilosophie*, așa cum au făcut și romanticii. „Punctul sublim” permite cel mult să „plantăm o stea chiar în inima finitului”⁸⁷, pol de atracție cristalin, care le dă oamenilor curajul să străbată sinistrul „bazar al realității”⁸⁸. Preamărind imaginația, aruncînd spiritul de aventură către noi continente, această repolarizare a limbajului și a vieții ajunge totuși la o *apologie a nerealizării* deloc compatibilă, la prima vedere, cu starea de transparentă cristalină către care Breton pare atras magnetic. Dacă cristalul este, într-adevăr, pentru el un „punct suprem”, oare să fie pentru că în el sînt abolite contradicțiile unei lumi mai puțin epurate?

E adevărat, orice ne poate ajuta să învingem această „mare dușmană a omului” care este opacitatea⁸⁹. Vector al unei revolte împotriva tuturor formelor de închistare și de îngustare a puterii de a trăi, de a crea și de a iubi, acest imperativ categoric al poeticii lui Breton e smălțuit de-a lungul parcursului său cu formulări care privilegiază cînd transparența drept chintesență a unei materii magnetizate, care revelează privirii, și ea iubitoare, „lumina unică a coincidenței”⁹⁰, cînd drept schemă de reanimare a unei lumi încremenite, un soi de *Aurea Catena* hermetistă, a cărei percepere le-ar reda lucrurilor transluciditatea pierdută: „de parcă dintr-o dată noaptea adîncă a existenței umane ar fi fost străpunsă, de parcă necesitatea naturală, consimțind să fie una cu necesitatea logică, toate lucrurile ar fi căpătat o transparentă totală, legate printr-un lanț de sticlă din care nu lipsea nici o za”⁹¹. Astfel devine descifrabilă criptograma în care Breton spune că înaintează, asemenea lui Teseu „închis pentru totdeauna în labirintul său de cristal”⁹². Fragment din spațiul/timpul unde se polarizează liber contrariile, „punctul sublim” este deci în esență *pol de orientare*, ca și steaua, cristalul și dragostea omenească: „Apropieri neașteptate, coincidențe uimitoare, reflexe mai puternice decît orice alt avînt al mentalului, acorduri ca la pian, străfulgerări care ne-ar face să vedem, într-adevăr să vedem, dacă n-ar fi mai iuți decît fulgerul”⁹³. Mai degrabă hermetistă prin conexiunile astfel restabilite decît alchimistă prin transmutațiile operate, magnetizarea către „punctul sublim” duce totuși la o mai bună înțelegere a „legii acestor schimburi misterioase dintre material și mental”⁹⁴, a căror putere electrizantă poate

80. *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, p. 44.

81. *Entretiens sur le surréalisme* (colectiv), Paris, Mouton, 1968, pp. 204, 297.

82. *Ibid.*, pp. 152, 283.

83. E. Benz, *Les Sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 1968.

84. J. Gracq, A. Breton, Paris, J. Corti, 1948, p. 87.

85. *Almanach surréaliste du demi-siècle*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1950, p. 44.

86. Cf. R. Crevel, *L'Esprit contre la raison* (1926), Paris, Tchou, 1969; S. Dali, *La Conquête de l'irrationnel*, Paris, Editions surréalistes, 1935.

87. *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 179.

88. R. Crevel, *op.cit.*, p. 64.

89. A. Breton, *Arcane 17*, p. 52.

90. *Poisson soluble*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962, p. 57.

91. *L'Amour fou*, p. 60.

92. *Point du Jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 7.

93. *Nadja*, pp. 19-20.

94. *L'Amour fou*, p. 61.

fi împrăștiată, prin imagini poetice și picturale, de diverse tehnici (scriitură automată, colaje, jocuri – ca acele „*cadavres exquis*”), restituiindu-i limbajului o funcție de *materia prima*⁹⁵ prea multă vreme confiscată de hegemonia structurilor logice și conștiente ale gândirii. Dacă există „aventură” în suprarealism, aceasta va consta în înmulțirea ocaziilor trăite de a face să apară acel „punct”, întocmai cum scrierile sînt pline de imagini de electrizare continuă și de țîșnire înviorătoare de o clipă: „Această veșnicie nu este dincolo de timp; (...) în timp atingem eternitatea pentru Breton și pentru tovarășii săi, prin dragoste, prin poezie”, notează J. Wahl⁹⁶. Ne întrebăm totuși dacă suprarealiștii, obișnuiți cu „tregerile periculoase” rezervate inițiatilor și doritori să desființeze „ideea imperfectă, copilăroasă despre natură, despre exterioritatea timpului și spațiului”⁹⁷, au izbutit așa de bine să evite electrocutarea numai fiindcă aveau un simț înăscut al „întoarcerii în Pămînt”, care face din ei niște alchimiști experimentați, sau fiindcă, pînă la urmă, s-au ținut cu grijă la distanță.

Oricum ar fi, ceea ce ei numesc „transmutație” este de fapt o *fuziune a contrariilor prin incandescență*, care nu lasă loc pentru nici o lucrare lentă și obscură de pîrguire, într-atît sînt de rapide acele „transmutații fulgerătoare ale materiei”⁹⁸. Moștenitor sau nu al unei tradiții ezoterice fătîșe, să mai fi avut „punctul sublim” care i-a sugerat lui Breton majoritatea referințelor sale hermetiste⁹⁹ și altă validitate operativă decît uimitoarele imagini pe care le-a putut trezi, elanul creator pe care l-a reînnoit, sentimentul de libertate și de bucurie înaripată de care a fost însoțit? Breton recunoaște, de altfel, că e vorba mai degrabă de „sclipiri de Piatră filosofală”¹⁰⁰ decît de Operă propriu-zisă. Astfel, referirea la ezoterism – magie, alchimie, cabală, toate de-a valma – este în primul rînd categorială: cîmp nelimitat, dăruit omului ca să-și recapete „puterile pierdute”¹⁰¹ cînd se aruncă „un fir conducător între lumile prea dissociate ale veghei și somnului, ale realității exterioare și interioare, ale rațiunii și nebuniei”¹⁰². Mai rămîne, firește, de aflat dacă cultul închinat eterogenului, descumpănirii și dezorientării provocatoare,

insolitelui – justificînd admirația exagerată pentru formulele incantatorii ale alchimiei –, presupus a ajuta la țîșnirea scînteii prin mărirea distanței dintre poli, are ceva cît de cît comun cu actul de a Opera și dacă acele contradicții ale lui Breton sînt ele însele polii unei „sinteze” filosofale.

Făcînd apel cu această ocazie la cabala evreiască, Breton îi recunoaște totuși suprarealismului meritul de „a fi lăudat atît de mult această germinație, încît a făcut ca orice altceva să pară derizoriu”¹⁰³. Dar nu prea vedem cum se potrivește la el răbdarea țăranului cu „migrațiile panice” (Gracq) ale unei gândiri electrizate, gata, desigur, să înțeleagă plesnirea oricărui germen, dar nu și să-i însoțească putrezirea și creșterea. De altfel, echivocul suprarealismului nu stă oare în faptul că și-a dat imagini călăuzitoare de o asemenea calitate (stea, cristal, transparență), încît nu puteau decît să înlesnească izbucnirea unei spontaneități creatoare, în stare să atingă dintr-un salt o asemenea perfecțiune sau să înscrie poezia pe o cu totul altă cale – cea unei *epurări ascetice*, care să reconstituie pas cu pas traseul care duce la ea? Astfel, după Breton, o operă de artă nu este acceptabilă decît dacă prezintă „duritatea, rigiditatea, regularitatea, luciul cristalului pe toate fețele sale exterioare, interioare”. Dar, în același timp, Breton se declară ostil față de „tot ceea ce încearcă, pe plan estetic sau moral, să întemeieze frumusețea formală pe o muncă de perfecționare conștientă pe care ar trebui s-o facă omul”, de unde concluzia, destul de „siderantă”, într-adevăr, că expresia perfectă a acțiunii spontane¹⁰⁴ ar putea fi cristalul „neameliorabil prin definiție”. Este un mod cum nu se poate mai limpede de a lăsa să se înțeleagă că suprarealiștii se doresc adepți ai rezultatului, dar nu și ai demersului prin care Natura a putut ajunge la o asemenea stabilitate, din care, în plus, ei fac miezul unei neistovite mobilități. Înțelegem că Artaud a putut conchide foarte repede că „splendidele” scrieri ale suprarealiștilor se dovedeau „deşarte din punctul de vedere în care se situează”¹⁰⁵, adică din punctul de vedere al unei *transmutații integrale a realității*. Iar cînd Breton afirmă că noaptea „știe să facă totuna gunoiul cu minunea”¹⁰⁶, ne întrebăm dacă să admirăm împreună cu el gunoiul sau dacă el uită că *nigredo* alchimică face să îndurăm gunoiul ca să cîntim minunea... Ne mai amintim și că paginile cele mai autentice filosofale ale lui Breton sînt, poate, acelea

95. *Manifestes...*, p. 181: „Pentru suprarealism, totul a fost să se convingă că a pus mîna pe materia primă (în sens alchimic) a limbajului”.

96. *Entretiens sur le surréalisme*, p. 201.

97. R. Crevel, *op.cit.*, p. 129.

98. J. Gracq, *op.cit.*, p. 59.

99. Cf. F. Bonardel, „Surréalisme et hermétisme”, *Mélusine*, 2: *Occulte-occultation*, 1981, pp. 98-116, și R. Kanters, „Esotérisme et surréalisme”, *op.cit.*, pp. 11-21.

100. *Le Surréalisme en 1947*, pp. 15-16.

101. M. Carrouges, *op.cit.*, pp. 200-203.

102. A. Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 104.

103. *Manifestes...*, p. 182.

104. *L'Amour fou*, p. 19.

105. *OC*, vol. 1**, p. 62, „A la grande nuit ou le bluff surréaliste”.

106. *Les Vases communicants*, p. 166.

în care își proclamă speranța în forța regeneratoare a femeii – o Melusină în stare să „răscumpere această epocă sălbatică” – și a cuplului uman ridicat de el la demnitatea „unui bloc unic de lumină”¹⁰⁷. Dincolo de magnetizarea amoroasă trecătoare, la fel de fugară ca și clipa poetică, cuplul uman apare în cele din urmă drept „adevărat panaceu”, fiind singurul în stare să învingă în mod durabil greutatea apăsătoare a timpului și constituind, fără îndoială, adevăratul Aur al acestuia.

5

Ora fără umbră

...inaccesibila amiază a prezenței totale¹

Să fie la Amiază, oră cristalină între toate, ca una ce este lipsită de umbră, ora când fîntîna timpului este, în sfîrșit, măsurată și secată? Într-atît de diverse se dovedesc în fond practicile de inspirație filosofală menite să-i dizolve veninul: capturat și îngrădit, cum s-ar spune, de răbdarea de a Opera, pulverizat în clipa „magică” în care se recunoaște orice poetică romantică, timpul vine el oare să-și găsească la Amiază o scadență și mai fatală pentru lăcomia sa, absorbit cum ar fi atunci de însuși excesul de luminozitate pe care cursul său ascendent l-a făcut să se desfășoare? El este prins cumva în capcana unei impetuoșități care-l face să caute confirmarea puterii sale în și prin însăși strălucirea manifestatului. Dacă orice devenire de esență „lunară” pare să poarte semnele entropiei și vremelnice (umezeală, instabilitate, mortalitate), se poate închipui oră de mai „irezistibilă plenitudine solară”² decît această „angularitate” a zodiacului alchimic în care materia „sublimată” pare pe veci eliberată de piedicile pămîntești care-i încetineau liberul avînt? Totuși, în textele alchimice sînt relativ puține referiri directe la această oră, a cărei importanță simbolică și operativă este dedusă mai curînd, pe de o parte, din importanța lui *nigredo* – prăpastie nocturnă în care pare să fi dispărut pentru prima oară timpul și al cărei corespondent diurn ar fi Amiaza, iar pe de altă parte, din însăși starea de *sublimare* – ridicarea în Vasul de transmutație a unei „materii” purificate, al cărei caracter volatil și inflamabil poate totuși să compromită șansele de întrupare dacă o „reîntoarcere în Pămînt” nu i-ar recorporiza repede subtilitatea excesivă, luminozitatea de nesuportat. Astfel, după cum spunea și A.W. Schlegel:

Privirea muritorilor nu poate ținti discul radios al soarelui decît pentru o clipă. Splendoarea aceasta inefabilă ne orbește, ne zdrobește.

1. Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, p. 293.

2. F. Nietzsche, *OC*, vol. 7, *Par-delà bien et mal*, § 255, p. 176.

Dar ochiul se odihnește cu încintare pe nuanțele blinde și variate la nesfârșit ale curcubeului, care nu este totuși decît lumina soarelui, dispersată de prisma aburilor și, ca să spunem așa, umbră de aliajul ei cu atmosfera terestră³.

În ora aceasta ușurată de propria sa umbră se petrece deci din nou ponderarea filosofală a raporturilor întuneric/lumină, și aceasta într-un mod cu atît mai crucial cu cît însăși intensitatea formelor vizibile ne poate face să uităm că, în acest punct nodal al zilei, în care aparenta suspendare a temporalității pare să o fi înlăturat definitiv, *umbra însăși a Timpului* n-a fost nicicînd atît de apăsătoare, atît de amenințătoare. Nietzsche își dăduse seama: ora Amiezei nu eliberează decît o „semi-eternitate”⁴, după chipul poziției sale centrale și axiale dintre ceea ce crește și ceea ce descrește, ceea ce se șterge și ceea ce accede la revelare. Tot astfel, apariția în unele texte vechi și moderne a unei „înțelepciuni a Amiezei” nu face decît să întărească echivocul propriu acestei ore ale cărei semne de înțelepciune rămîn încă – așa cum poate fi cazul și la *nigredo* – prizoniere ale unui climat de „nebulie”: strălucită nebulie, de astă dată, aeriană, înflăcărată, deplină, somptuoasă. Oare nu „lumea” i se oferă acum privirii extaziate? În acest sens, Amiaza nu e, poate, decît însăși nebunia „lumii”, susținută de nebunia unei „materii” a cărei transmutare parțială o face să-și confunde propriul traseu neizbutit cu gloria manifestatului, atunci cînd nu-și schimbă precaritatea muritoare pe o identificare încă și mai de temut: cu însăși puterea Timpului izbind pe verticală pămîntul prin lumina soarelui.

Avem de-a face așadar cu o configurație potențial *dramatică*, ce-și poate găsi contrapondere în criza zisă „a mijlocului vieții”, cînd fiecăruia i-ar fi, de asemenea, oferită șansa „unei noi nașteri”, cu prețul unei inversări a privirii către niște ținuturi întunecate și inconștiente, pînă atunci necunoscute. Faptul că acest proces destabilizator, care deschide drum individuației, a fost asociat de Jung cu transmutația alchimică confirmă și intuițiile anumitor poeți și gînditori cu privire la mutația căreia ora Amiezei i-ar putea sluji drept declanșator, instigator. Sursă a celor mai primejdioase inflații, Amiaza ar duce într-adevăr toate formele la o asemenea amplificare, încît nu le-ar mai rămîne decît să sufere o deflație dramatică sau să pornească o întoarcere către un „Pămînt” căruia ar trebui să-i cunoaștem conținutul pentru a fi sau nu validat acest „viraj” la titlul de transmutație. Cît privește ora Amiezei, rămîne mai departe problema de a ști

dacă sublimarea filosofală cere doar o simplă ponderare a polarității supraîncălzite umbră/lumină sau dacă redobîndita stăpînire a dramei trăite de „materie” determină și întîlnirea, mai puțin ostentativă, dintre spațiul/timpul transmutației și cel al tragicului în raport cu „poeticul”. Dar mai mult încă: dacă există o echilibrare, cîștigată asupra iminentei deflagrații, nu devine chiar aceasta un prilej de a-i acorda toată importanța noțiunii deja paradoxale de „sincronicitate”? Dacă, într-adevăr, destabilizarea unui „subiect”, orbit și tulburat de însăși plenitudinea „lumii”, ca și de umbra rămasă latentă, îl face în același timp să perceapă posibilitatea unor noi raporturi cu acel *Unus mundus* care amenință să-l copleșească, n-ar trebui să ajungem la concluzia că accesul la orice fel de unitate „mundană” nu are sens filosofal decît dacă este însoțit de o intrare ireversibilă într-o ordine numită de Jung „a-cauzală”, „inițiată” brutal de ora Amiezei? În lipsa acesteia, ceea ce luăm drept *Unus mundus* plenar riscă din nou să nu fie decît umbra timpului, mascată în „prezență totală”. Pe de altă parte, pentru „subiect”, faptul că Amiaza l-a lipsit de percepția umbrei sale și l-a silit să adopte verticalitatea absolută a unei „drepătăți” excepționale nu ne face oare să credem că el va rămîne pe veci în această postură, devenită linie lăuntrică de hotar între umbră și lumină, dar fără ca pentru aceasta să se perpetueze o *identificare* muritoare cu umbra timpului sau cu plenitudinea solară? În acest sens, limbajul poetic nu este, desigur, decît una dintre „practicile” prin care se poate reitera gestul de îmbrucare și de cezură dintre cei doi versanți ai temporalității, în sînul unui „spațiu” de transmutație în care circularitatea Operei ar fi abolit totuși însăși noțiunea de timp. Într-atît e de adevărat, cum spunea Char, că „nu putem trăi decît în întredeschis, exact pe linia de hotar dintre umbră și lumină”⁵.

Prin valorizarea succesivă a diferitelor faze ale Operei, alchimia ne învață că nu există oră în care un proces de transmutație, o dată început, să nu ne dea ocazia să vedem ivirea, pragul unei „zile” noi. Însuși titlul principalului tratat alchimico-religios – *Aurora consurgens*, atribuit sfîntului Toma din Aquino⁶ – unde intră în scenă „Înțelepciunea Amiezei” pune accentul pe relația deloc banală dintre o Auroră simbolică și rugul devastator al Amiezei, îndemnîndu-ne deci să considerăm orice Auroră – îndeosebi pe aceasta – „nașterea conștiinței în omenire”⁷, dacă a fi „treaz” înseamnă pentru practica filosofală, ca și pentru majoritatea căilor spirituale, „a

3. *Œuvres écrites en français* (3 vol.), Leipzig, E. Bocking, 1846, vol. 1, p. 217.

4. *OC*, vol. 6, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 299.

5. *Les Matinaux*, Paris, Gallimard (col. „Poésie”), 1981, p. 196.

6. Text tradus și comentat de M.L. von Franz, Paris, La Fontaine de Pierre, 1982. Aceași lucrare, tradusă în franceză și prezentată de B. Gorceix: *L'Aurore à son lever*, Paris, Arma Artis, 1982.

7. C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, p. 598.

fi intrat definitiv în posesia celui echilibru imponderabil, taină a realității, în care totul deopotrivă există și nu există”⁸. Dar felul în care lucrurile există fără să existe la Amiază nu face decât să prefigureze felul în care, în zorii următori, ele nu vor mai exista, continuând totuși să existe. În așteptare, Înțelepciunea rătăcește în acest text în căutarea unui Artist care să se îndure să o primească și să-i actualizeze virtualitățile:

Cu ea, cu Înțelepciunea Amiezei mi-au venit toate binefacerile, cu această Înțelepciune care strigă pe străzi, care își ridică glasul în piețele publice, care strigă în mijlocul zarvei, care în pragul porților orașului vorbește așa: „Veniți spre mine, primiți iluminarea, și nimic nu vă va tulbura acțiunile. Voi toți cei care mă doriți veți fi copleșiți de bogățiile mele”. (...) Cine cere de la ea primește, cine caută găsește: bateți și vi se deschide. Fiindcă Înțelepciunea stă la ușă și spune: „Sînt la ușă și bat. Dacă cineva îmi aude glasul și deschide ușa, voi intra la el ca să cinăm împreună”⁹.

Reluînd în esență tezele lui Jung, pentru care „Înțelepciunea Amiezei” este o „personificare a inconștientului colectiv” ce apare sub formă de întâlnire tulburătoare cu o *anima* sublimată¹⁰, M.L. von Franz amintește la rîndul său analogia acesteia cu „Vîntul de la Miazăzi” – vîntul din sud, simbolizînd „Duhul Sfînt cel ce face «să fiarbă» (*fervere*) spiritele” și provoacă exaltarea, în timp ce în alchimia arabă „procesul de sublimare este numit «marele vînt din sud»”¹¹. Dar, fără îndoială, trebuie să vedem în „Înțelepciunea Amiezei” și o întruchipare a așa-numitei *Regina austri*, adică a Reginei din Saba, care, asemenea lui Solomon, „trecea, prin tradiție, drept autoarea unor texte alchimice și a fost identificată cu Maria Evreica, «sora lui Moise»”. M.L. von Franz conchide: „*Sapientia* este caracterizată în textul nostru ca o *pneuma feminină* care îl înflăcărează pe autor și îl inspiră în opera sa. Ea este un «spirit al adevărului» care-l luminează. *Anima* se manifestă deci aici, nu ca un conținut personal, ci în semnificația sa colectivă trans-personală, ca un complement feminin al imaginii înseși a lui Dumnezeu. Natura sa arzătoare explică starea de efervescență a autorului”¹². Vom reține mai ales că, ivindu-se la Amiază, această înțelepciune apare totodată ca seducție primejdioasă și ca „ghid al Operei”, ca ardore pustiitoare și ca ineputabil Spirit al Vieții, pe scurt, ca un „principiu de ordine care arată drumul”, dar care repetă, în registru feminin, ambivalența lui *Mercurius* alchimic, norocul și

pierzania artistului¹³. Capabilă să dea „primul impuls”, dar neputînd prin ea însăși să pună vreo stavilă, corporificînd-o, infinitei sale expansiuni, ea necesită deci ajutorul celui care, ca un alchimist, va izbuti să angajeze această energie focoasă și volatilă într-un *proces circular*, recunoscut ca fiind cel al Operei: „Intervenția conștiinței umane exercită asupra Înțelepciunii un efect care o conduce la plinătatea și desăvîrșirea ei, cu toate că ea depășește în amploare omul”¹⁴.

Dar dacă ne gîndim că Opera lui Hermes stă mai degrabă sub semnul Lunii decât al Soarelui¹⁵, apariția „Înțelepciunii Amiezei” care cheamă la Operare, adică la orientarea, grație ei, către un nou „Miazănoapte”, confirmă complexitatea temporalității filosofale amintită mai sus. În acest sens, dacă ora fără umbră este ora primejdiilor sufletului care, asemenea cristalului, este lipsit de umbră¹⁶, nu e oare din pricină că ora aceasta îmbie orice suflet să realizeze (să înțeleagă și să pună în Operă) ce a putut sau ce mai poate deveni umbra ajunsă în el la o stare atît de cristalină? Or, dacă această exigență este proprie căii filosofale, configurația simbolică a unei Amieze hrănitoare și pustiitoare își găsește confirmarea și în alte tradiții mitice și spirituale examinate de R. Caillois, care constată „capacitățile halucinatorii ale orei amiezei și efectul deprimant al atmosferei sale asupra afectivității”¹⁷. Oră de trecere prin excelență, Amiaza le-ar reda sufletelor chinuite speranța de a-și găsi alinarea, dar i-ar face și pe morți să se întoarcă să-i bîntuie pe cei vii și să răspîndească pe pămînt miasme pestilențiale, pe care arșița soarelui le-ar face și mai dăunătoare: „Influențele lunii seamănă într-adevăr cu niște opere ale rațiunii și ale înțelepciunii înalte; influențele soarelui, dimpotrivă, cu niște lovituri date de violență și de forță”, nota Plutarh¹⁸. La rîndul său, Caillois conchide:

La amiază, viața, pare-se, își acordă un răgaz, un timp de oprire, organicul se întoarce la anorganic, totul frige în zadar și fără ardoare pentru o deșartă satisfacție de lux și de teatru. Activitatea, oricare ar fi ea, ia înfățișarea neplăcută și caraghioasă de agitație. Orice pornire s-a oprit în punctul mort. Triumful suprem al forțelor pozitive se resoarbe în renunțare, țîșnirea lor în somn, plinătatea lor în slăbiciune. Ele însele, cățarate în vîrf, își doresc să coboare. Voința de a trăi se retrage nu se știe unde, absorbită ca apa în nisip¹⁹.

8. H. Zimmer, „Bouddha”, *Mesures* (2), aprilie 1935, p. 151.

9. *L'Aurore à son lever*, pp. 1, 55.

10. *Aurora consurgens*, p. 161.

11. *Ibid.*, pp. 164-165.

12. *Ibid.*, p. 165.

13. C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, p. 91.

14. M.L. von Franz, *op.cit.*, p. 192.

15. Plutarque, *Isis et Osiris*, 41, Paris, Trédaniel, 1985, p. 136.

16. R. Caillois, *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard, 1975, p. 41.

17. „Les démons de midi”, *Revue de l'Histoire des religions*, 1937, p. 144.

18. *Isis et Osiris*, § 41, p. 126.

19. R. Caillois, *op.cit.*, p. 175.

Astfel, suspendarea timpului la Amiază face să apară, pentru Caillois – ca și pentru Bataille –, gratuitatea unui joc cosmic în care risipa somptuoasă a forțelor naturii își dezvăluie deodată adevărata față: fața mutismului și inerției; trimițându-l pe spectatorul-actor al acestei revelații-oglină la anemia propriei sale dorințe, la surda a-patie care l-a făcut pe Caillois să caute „locul” de exercitare a propriei sale alchimii printre pietre – „aflate la ultima limită a taci-urnității”²⁰. Însă din faptul că timpul pare să se întoarcă la Amiază în „punctul mort” nu putem conchide prematur nimic nici privitor la „moartea” definitivă a Timpului, nici la transmutația săvârșită ulterior pornind de la un eveniment ce se impune drept „timpul tare” al unei vieți, a cărei „Amiază” proprie pare adesea să corespundă sincron cu experiența revelatoare survenită în acest ceas de mijloc al zilei. În mod reciproc, însăși percepția *orei de Aur* – obligatoriu diferită, după cum este sau nu raportată la un proces de transmutație latent, dar exigent – va fi extrem de semnificativă pentru preocupările „filosofale” ale fiecăruia și pentru tipul de alchimie întreprinsă. Căci nefiind „nimic”, lăsând doar curs liber unei temporalități suspendate între cei doi versanți ai cursului său, Amiaza unei zile sau a unei vieți i-ar oferi fiecăruia nemiloasa oglindă a sărăciei sau a exaltării sale, fluturându-i în plus și iluzia că Aurul repede întrezărit ar putea fi *deja* produs de transmutație, chiar atunci când apogeul solar în tăcerea înconjurătoare – în care, spunea Trakl, „picură din când în când câte un cuvânt laconic”²¹ – n-ar trebui să înceteze de a face perceptibil vuietul mereu înăbușit al timpului. Dar valorizarea clipei strălucitoare, smulsă timpului de către Amiază, pare în orice caz să nu mai lase altă putință de a alege ulterior decât între o temporalitate definitiv fărâmițată și una silită să-și caute continuitatea într-o circularitate în care noțiunea obișnuită de timp n-ar fi fost până la urmă decât un accident contingent și nesemnificativ.

Abisurile timpului

Astfel, îl vedem la Hölderlin pe poet meditănd „la ceasul în care amiaza de aur venea la izvor, coborînd treptele Alpilor”²², atent la enigma oricărui declin către cele întunecate, ca și la cea a înlănțuirii împăciuitoare prin care vechiul și noul ar învăța să formeze *neschimbatul*, reluînd astfel dialogul cu Saturn, cel pe nedrept lăsat

20. *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1979, p. 86. Privitor la „alchimia” lui Caillois, cf. pp. 588-598.

21. *Œuvres complètes*, p. 35.

22. *Poèmes* (trad. G. Bianquis), Paris, Aubier, 1943, „Le Rhin”, p. 381, *Œuvres* (Pléiade), p. 849.

de fiul său Iupiter în fundul prăpastiei, unde ar fi important pentru artist să meargă să-l viziteze ca să-și regăsească propriile sale izvoare, atît din spirit de dreptate, cît și din grija de a da artei sale o adîncime, o sobrietate și o seninătate care lipsesc cu desăvîrșire splendorilor diurne ce nu cunosc „asfințitul”²³. Recunoscînd că a pătruns și el în „zona înverzită și caldă” de la mijlocul vieții, Hyperion conchide: „Sabia cea rece este călită din metal fierbinte. Se spune că strugurii care cresc pe vulcani stinși nu sînt dintre cei mai răi”²⁴, iar în Amiaza unei zile și a vieții sale își va căuta Zarathustra al lui Nietzsche somnul, lîngă „un bătrîn copac noduros și răsucit, îmbrățișat cu dragoste de o viță-de-vie”²⁵. Or, dacă în astfel de imagini putem vedea un început de dialog cu umbra – orice conținut i-am da, de altfel, acestei noțiuni ce refuză conceptualizarea – și căutarea unei *coincidentia oppositorum* potolind sfîșierile, și unul, și celălalt dintre demersurile poetico-filosofice lasă, de asemenea, să se întrevadă în coborîrea spre „cel vechi” (Saturn), ca și în „gîndul prăpastiei” (veșnica Reîntoarcere), căutarea unei profunzimi de cîmp în care s-ar putea desfășura un proces tragic în esență, de dizolvare/creație, apropiat în multe privințe de logica și poetica filosofale.

Mai mult decît oricine, Nietzsche s-a preocupat să deosebească între ele *căderea* produsă sub influența „spiritului de greutate”, întruchipat în Zarathustra de gnomul care-l destabilizează pe funambul, și *săparea prăpăstiilor*, care întărește distanțele salutare dintre ființe, contribuind la demistificarea nesăbuitei noțiuni a unui „bine comun” și, în același timp, la a-i rezerva filosofului-artist sarcina de a transforma „formațiunile intermediare” în tranziții nuanțate; și, în sfîrșit, *arta declinului*, care reia într-o oarecare măsură sensul tragic anunțat încă din *Nașterea tragediei*, sens pe care explorarea vastității și complexității interioare practică de-a lungul anilor l-ar fi transformat în artă a ponderației autumnale, după modelul aceluia aur căruia Nietzsche îi celebra cu drag „discreta strălucire”²⁶, menită a echilibra „inexorabila voință solară”²⁷ a Amiezei, ce inaugurează domnia nesfîrșită a metaforei și cea, la fel de tradițională, a voinței de putere: „Amiaza: ceasul celei mai scurte umbre. Sfîrșitul celei mai lungi erori. Apogeul umanității. INCIPIT ZARATHUSTRA”²⁸. Dar faptul că desființarea „lumii-adevăr” a metafizicii ar fi antrenat-o și pe cea a lumii aparențelor nu a făcut, poate, decît să deplaseze problema

23. *Ibid.*, „Nature et Art ou Saturne et Jupiter”, pp. 220-221; *Œuvres*, pp. 776-777.

24. *Œuvres*, pp. 160-161.

25. *OC*, vol. 6, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 297.

26. *OC*, vol. 3, *Le Voyageur et son ombre*, § 340, p. 319.

27. *OC*, vol. 6, p. 236.

28. *OC*, vol. 8, *Le Crépuscule des idoles*, p. 81.

legăturii dintre două aspecte ale uneia și aceleiași realități, percepută de atunci drept solară și lunară: clipă solară și dionisiacă a unei „Înțelepciuni a Amiezei”, izbucnind sub formă de „deplină sănătate” eroică²⁹; clipă lunară a unui Miez de Noapte enigmatic, trăit sub porticul unde se întâlnesc cele două căi ale unei Veșnicii despre care nu se știe încă dacă este unică sau nu. Cum, și mai ales în ce „loc” acceptabil pentru spirit, să se aducă laolaltă clipa strălucitoare a Amiezei, deja apăsată de viitorul său declin, cu clipa inițierii nocturne, orientată spre una dintre acele aurore „care încă nu au lucit”³⁰? Or, fiecare dintre aceste două clipe nu tinde oare spre propria sa „veșnicie”? Amiaza tinde spre formularea neîncetată a *cuantelor* de putere, la fel de nesfârșite ca și scînteierile mării la ceasul amiezii, Miezul Noptii – spre o viziune a Întoarcerii din care nu va fi reținută decît mohorîta recurență. Astfel, dificultatea „alchimiei” temporale la Nietzsche pare să rezide mai puțin, cum a crezut Jung³¹, în integrarea umbrei la nivelul unuia sau altuia dintre aceste cicluri, solar și lunar, cît, mai ales, în punerea sincronă în fază a amîndurora, recunoscute în cursurile lor *inversate* chiar atunci cînd întîlnirea lor sub porticul Timpului putea să ne facă să credem că ele doar se vor confrunta, poate, se vor uni pe unul și același plan, în orice caz, se vor *telescopa* în conștiința Clipei:

Privește porticul acesta, piticule – am reluat eu. Are două fețe. Două drumuri se întîlnesc aici, pe care nimeni nu le-a urmat pînă la capăt.

Drumul acesta lung dinapoi durează o veșnicie. Iar drumul cel lung dinainte este încă o veșnicie.

Drumurile acestea se contrazic, se izbesc fătîș, iar aici, sub porticul acesta, se întîlnesc. Numele porticului este înscris acolo sus: „Clipa!”.

Dar, de vom urma mai departe unul din ele – tot mai înainte, tot mai departe –, crezi tu, piticule, că drumurile acestea se contrazic mereu?

Linia dreaptă minte totdeauna – șopti disprețuitor piticul. Orice adevăr e curb, chiar timpul e un cerc³².

Dar *care cerc* anume, în care gîndul Întoarcerii, *rămas abisal*, n-ar fi numai inversarea – în sine la fel de înspăimîntătoare, de altfel – a „spiritului de greutate” ce roade fără încetare bucuria aurită a extazului dionisiac? Dacă Miezul Noptii trebuia să fie doar contraponderea Amiezei, sau viceversa, nu vedem de ce ar fi circularitatea o figură mai mult sau mai puțin înnebunitoare pentru spirit – dacă nu prin faptul că ea contracarează modul de gîndire occidental – decît succesiunea clipelor unei vieți de muritor. N-ar trebui mai

degrabă ca fiecare om să-și aleagă forma de spaimă care-i convine cel mai bine propriului său spirit? Chinuitor dacă vedem în el frîna muritoare opusă devenirii valorizante a omului eroic, gîndul circular al Reîntoarcerii nu este, totuși, decît o figură seducătoare, dacă o comparăm cu gîndul abisal, care îi aparține lui Zarathustra și căruia Clipa i-a fost inițiatore. Într-adevăr, cine ne spune că, îndemnîndu-l pe păstor să-și elibereze grumazul din strînsoarea șarpelui, Zarathustra a cedat numai și numai „unui spasm eroic al conștiinței”, care, spune Jung, „trebuia să ducă logic la prăbușirea prezisă în aceeași carte”³³? Diagnosticul – respingere, și nu integrare a forțelor obscure ale inconștientului – ar fi pe deplin valabil dacă am ști *cine* era șarpele. Era cel al devenirii vitale, a cărei profuziune trebuie oprită pentru a descoperi sensul Unității și al Veșniciei? Era umbra muritoare a unei raționalități, pusă în întregime la lucru în producții mentale, căreia ar trebui „să i se taie capul” cît mai repede pentru a încerca să regăsim viața instinctuală și spirituală, sau un *Uroboros virtual*, dar de fapt confundat cu cercul pe care-l flutură greoiul mesager al Reîntoarcerii, ale cărui pretenții plenare ar fi bine să fie nimicite pentru a lăsa loc devenirii lui Același și recurenței lui Celălalt? Căci identitatea enigmatică a șarpelui nu face, desigur, decît să trimită la cea, infinit mai înspăimîntătoare, a *gîndirii abisale*, întrezărire a distanței vertiginoase ce desparte pentru totdeauna aceste două cicluri, a căror „întîlnire” – reală într-o conștiință – nu s-ar datora totuși decît unui fulgerător efect de optică, unei telescopări de planuri, devenită posibilă – așa cum s-a întîmplat la Amiază – prin ușurarea la maximum a unuia dintre cicluri exact în momentul cînd celălalt cunoștea latența extremă. Este, într-adevăr, un gînd abisal, deoarece e menit să califice drept naivitate orice circularitate auto-suficientă, ca și orice temporalitate autodevorantă, iar drept neghobie – orice iluzie romantică asupra vreunei „coincidențe” a celor două cicluri unite în miezul unei Veșnicii, reunificată ea însăși prin via lor simpatie, dar să califice drept josnicie orice gînd care, în ciuda acestora, și-ar pierde speranța și în timp, și în Veșnicie, și drept infamie – orice practică ce n-ar fi primit de la creatorul ei menirea tragică de a le îmbina cursurile chiar atunci cînd *știe* că nu e decît *focarul virtual* al revelației Unicului, devenirea lunară fiind preschimbată în această Clipă în el în luciditate inițiativă, eroismul solar – în ucenicie a asumării declinului autumnal. Pare evident că Nietzsche a fost, aidoma lui Zarathustra al său, cu un anotimp în întîrziere față de propriile sale roade³⁴; la fel de evident este și că el

29. OC, vol. 5, *Fragments posthumes*, p. 550.

30. Extras din *Rig-Veda*, pus de Nietzsche ca motto la *Aurora*.

31. Cf. *indeosebi Ma Vie*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 128-129; *Psychologie et Alchimie*, p. 603.

32. OC, vol. 6, p. 177.

33. *Psychologie et Alchimie*, pp. 192 și 203.

34. OC, vol. 6, p. 168.

și-a compromis mersul spre „aurul certitudinii”³⁵ prin exercitarea unei voințe rămase prea neînduplecată în regim solar. Dar celui care a văzut duplicitatea timpului și a servit drept vas efemer pentru revelația Clipei i se impunea existența unui Pământ-Natură în care să se întoarcă – cum admirabil a spus Nietzsche în primul său eseu despre Wagner – „lumina supremei stăpîniri”³⁶. Fiindcă prăpăstii, fîntîni fără fund sînt deopotrivă, și unul pentru celălalt, Timpul și Veșnicia, Miazăzi și Miazănoapte, și nu Miazănoapte singur, cum a crezut romantismul: „zenit al neantului, miazăzi pe dos”, spunea Jankélévitch³⁷. Există, de altfel, revers și avers în această mare elipsă a timpului care cere de la fiecare conștiință să-i focalizeze versanții, acceptînd ca Momentul de supremă luciditate să fie locuit doar de cel mai abisal dintre gînduri: nu există nici un „timp”.

Tot astfel, atunci cînd Schopenhauer a pornit de la postulatul că viața este față de Voință ceea ce este umbră față de corp, una permițîndu-i celeilalte să se obiectiveze, el înțelegea să demonstreze prin aceasta că diminuarea maximă a acestei umbre în prezent mergea în paralel cu o emancipare a individului (el însuși astfel dezindividuat) de sub stăpînirea timpului, simplă iluzie „regională” ce conferă o aparență fenomenală „la ceea ce, în sine, ignoră timpul, dar nu are alt mijloc de a da o existență obiectivă propriei sale esențe sale intime”³⁸. Este deci de datoria filosofului – prin aceasta, mai mult artist decît dialectician – să îndemne orice conștiință să se elibereze de iluzia temporală, căutînd în sine acel *nunc stans* mereu prezent, acea „amiază perpetuă”, centrul roții timpului în care devine perceptibilă – asemenea curcubeului deasupra cascadei – „vibrația continuă”³⁹ a vieții și morții succedîndu-se fără încetare și pentru care *cercul* este reprezentarea cea mai acceptabilă pe plan fenomenal. Ne putem imagina deci că o conștiință căreia i s-ar revela brutal omniprezența unei Voințe ce ar trimite-o la statutul său de umbră mai mult sau mai puțin binevoitoare ar cunoaște o sfișiere comparabilă cu cea provocată de strălucirea Amiezei: așa se prezintă, de altfel – notează Schopenhauer –, limita uneori greu discernabilă dintre nebun și geniu, care economisesc și unul, și altul relațiile temporale și cauzale, lăsînd pe seama intuiției prezentului să reflecte direct singularitatea și multiplicitatea fenomenale. Iar dacă nu există o „alchimie” propriu-zis temporală la Schopenhauer – ale cărui simpatii

35. OC, vol. 3 (2), § 145, p. 241.

36. OC, vol. 2**, p. 140.

37. „Le nocturne”, *op.cit.*, p. 80.

38. *Le Monde...*, p. 351.

39. *Ibid.*, pp. 357, 1226.

pentru hermetism sînt, de altfel, evidente –, influența budismului nu este singura determinantă, căci, în afară de lehamitea și dezgustul provocate de nefericirea lumii și de absurditatea subordonării noastre la împătritul principiu al rațiunii suficiente, nu există la el o Amiază care să sfarme idolii și timpul, prin care i s-ar putea impune conștiinței necesitatea de a Opera, și nu vedem nici cum ar putea ea să parcurgă – în mod gradat „inițiativ” pînă la a dori singură să se elibereze – diferitele etape prin care trece Voința pentru a se obiectiva, fie că alege atunci să isprăvească cu orice individuație sau să realizeze cea ultimă manifestare fenomenală care este Opera filosofală – punct de ruptură cu manifestatul și în același timp transmutație a manifestatului. Amiaza schopenhaueriană rămîne astfel ea însăși intuiția unui raport centru/circularitate care trebuie să fie *pus în Operă*, lucru de care s-au ocupat parțial Nietzsche și, într-un context diferit, Schelling⁴⁰, la fel de sensibil la această suprapunere de planuri între viață și moarte, ocultare și revelație proprie Amiezei și salutîndu-i pe Greci pentru a fi înțeles că nu era bine ca la ceasul acesta să se trezească și să se exalte „principiul” ce dormitează alături de Pan în Natură:

Este natural și conform cu toate analogiile ca, atunci cînd lumina exterioară umple toate lucrurile cu strălucirea ei, lumina lăuntrică – așa aș dori să fie numit principiul de rezonanță – să se destindă și să se lenească întru cîtva, dar, în schimb, atunci cînd dispare lumina exterioară, lumina lăuntrică să se trezească cu atît mai vie și să fie cu atît mai lesne de trezit. Fiecare poate observa cu ușurință în natură cum slăbesc și se șterg sunetele la ceasul amiezei⁴¹.

În termeni alchimici, Saturn activ în timpul lui *nigredo* se află la Amiază în întregime *potențializat*, dar fără a se putea ști de la început de ce natură este „putința” sa, căci circulația pusă în Operă subordonează tocmai acest discernămint față de deznodămîntul (deflagrație sau reîntoarcere în Pământ) sublimării al cărei echivalent zenital este Amiaza. Deocamdată, Saturn este doar „Aur invers”⁴² sau, cum spunea Boehme, „îngrădire reprezentativă a divinei esențe cerești”⁴³, strălucirea solară jucînd de fapt un rol comparabil cu cel al lui *nigredo* – de a desemna și a ascunde întunecata lucrare al cărei rezultat poate să răstoarne brutal certitudinile diurne. Dar, dacă există o „nebulie” ispititoare proprie Amiezei, de astă dată este nebunia *purității*, fantomă

40. Cf. *L'Ombre de la Nature*, pp. 496-505.

41. *Philosophie de la Révélation*, cartea a 2-a, partea I, § 440, p. 298.

42. J. Evola, *La Tradition hermétique*, p. 91.

43. *De la Signature des Choses*, IV, 23, p. 29.

a chintesenței rămase în stare sublimată, amenințând integritatea psihică și totodată dînd scrierilor un ton inimitabil de cristal gata să se spargă, o transluciditate vibrînd la cel mai slab suflu: Hölderlin vorbind printr-un anume „albastru adorabil”⁴⁴, Rimbaud fermecat la vederea mării, „dusă cu soarele” să întâlnească Veșnicia⁴⁵, Nietzsche orbit de scînteierea în sînul căreia „Amiaza dormitează asupra timpului și spațiului”⁴⁶ sau Artaud devenit, în amiaza vieții, prooroc al Ființei „care a încetat să mai existe”, dar despre care știe, cu profundă convingere, că este deopotrivă Revelatorul și Revelatul⁴⁷... toți vorbesc despre ce poate să însemne o puritate tulburătoare, în care, toate „valorile” fiind de mult topite asemenea grosolanului plumb pe un astfel de rug, „purul” este ultimul punct de ancorare încă „material” din manifestat. Aici nu există inerție latentă, ca la Caillois, ci vibrația neîntreruptă a Vieții, exaltată de cufundarea în Eter sau de strălucirea solară despre care Artaud spunea:

Arde, calcinează, elimină, dar nu distruge tot ceea ce suprimă. Sub îngrămădirea lucrurilor distruge și grație tocmai acestei distrugerii, menține veșnicia forțelor prin care se păstrează viața⁴⁸.

Oricît de pertinentă s-ar dovedi așadar pe plan psihologic, analiza jungiană a acestei „crize de la mijlocul vieții”⁴⁹ – verificînd, de altfel, anumite intuiții formulate de Hölderlin și Nietzsche⁵⁰ – lasă totuși intactă problema esenței poetului și tragicului în raportul lor cu filosofia, virînd, tocmai din pricina acestei sfișieri zenitale, către filosofal. Jung vorbește, într-adevăr, despre un „solstițiu al vieții” pentru a desemna momentul privilegiat în care devine cu puțință să prindem dintr-o privire cursul ascendent și descendent al existenței, despre care individul știe de acum încolo că îl conduce către moarte, „scopul celei de a doua jumătăți a vieții”, fază primejdioasă pentru că anunță „o profundă și uimitoare modificare a sufletului, (...) o răsturnare a tuturor valorilor și a tuturor idealurilor dimineții”. Precizînd influența metaforei, Jung notează că „soarele își retrace razele ca pentru a se lumina pe sine după ce și-a risipit lumina asupra lumii”⁵¹. Această inversare ne poate face să credem că ar fi vorba de o simplă introversiune care izolează subiectul de lume, dacă nu se precizează

44. *Œuvres*, pp. 939-941.

45. *Œuvres complètes*, p. 133, „L'Eternité”.

46. *OC*, vol. 5, *Le Gai Savoir*, p. 305.

47. *OC*, vol. 7, *Les Nouvelles Révelations de l'Etre*, pp. 145-174.

48. *OC*, vol. 8, p. 219.

49. „Au solstice de la vie”, *Problèmes de l'âme moderne*, pp. 221-244.

50. Hölderlin, „Moitié de la vie”, *ibid.*, p. 833; Nietzsche, *OC*, vol. 2, 2, pp. 291-292, § 259, „Les âges de la vie”, p. 310, § 308, „A Midi”.

51. *Problèmes de l'âme moderne*, pp. 233-234, 236.

că deznodămîntul acesteia este o transformare radicală a noțiunilor de „subiect” și de „lume” și a relației dintre ele: „Inconștientul colectiv este orice altceva, dar nu un sistem personal închis, este o obiectivitate largă cît lumea și deschisă lumii întregi. Eu sînt obiectul tuturor subiectelor, în cea mai totală răsturnare a conștiinței mele obișnuite, unde sînt totdeauna un subiect care are obiecte”⁵². Este o răsturnare implicită în însăși noțiunea de *individuație*, fiindcă recențrarea pe „subiect” nu face decît să desemneze „locul” unei evacuări pe care, de altfel, nu știm foarte limpede pînă unde a ajuns Jung să o examineze, el ezitînd în această privință între Orient și Occident. Este clar, în orice caz, că, dacă există pentru el o „Înțelepciune a Amiezei”, aceasta este inaugurală, inițiatore, și că nici o hiperstază și eternizare a acestor zori supraîncălziți ai Operei nu s-ar putea substitui lucrării „alchimice” de individuație, al cărei declanșator a fost Amiaza și care constă, în esență, în a lăsa să se închidă, în jurul „centrului” astfel regăsit, un *quaternion* spațiu/timp a cărui întrupare arhetipală cea mai universală și potrivită i s-a părut lui Jung a fi *mandala*: „Centrul de gravitate al personalității totale nu mai este eul, care este pur și simplu centrul conștientului, ci un soi de punct virtual dintre conștient și inconștient, pe care l-am putea desemna cu numele de Sine”⁵³.

Consacrări augurale

Figură de ordine, de armonioasă stabilitate, de totalitate, *mandala* – *jucînd astfel rolul de Vas de transmutație*⁵⁴ – ar fi deci, după Jung, „antidotul folosit de Antichitate în stările de spirit haotice”⁵⁵. Să conchidem oare că orice haos care nu-și poate găsi „mandala” ar fi sortit să explodeze? Și ce altceva decît o echilibrare de ordinul mandalei au căutat Hölderlin și Nietzsche, Rilke și Artaud, în mod efectiv, dar cu mîinile goale și exclusiv pe calea limbajului poetic? Dar ce să înțelegem exact prin ordine, echilibru și totalitate, în măsura în care Jung notează că Sinele – formularea cea mai chintesențiată a acestei ordini – rămîne, pînă la urmă, necunoscut și neexprimat, întrucît în acesta paradoxurile sînt ridicate la cel mai înalt grad de numinozitate și de complexitate? Se pare deci că, în calitate de proiecție statică într-un spațiu/timp convențional, *mandala* nu simbolizează

52. *Les Racines de la conscience*, p. 35.

53. *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, Paris, A. Michel, 1979, p. 63; *Psychologie et Alchimie*, „La symbolique du mandala”, pp. 125 sq.

54. *Aïon*, Paris, A. Michel, 1983, p. 262; *Mysterium conjunctionis*, vol. 1, p. 43.

55. *Les Racines...*, pp. 21-22.

decît o ancorare cosmologică fără o reală extensie filosofală, atîta timp cît o „punere în Operă” dinamică nu îi actualizează potențialitățile: „Mi se pare că tot ceea ce poate fi grupat sub conceptul de mandala exprimă esența unei anumite *atitudini*”, conchide în cele din urmă Jung⁵⁶. Cum s-ar putea sugera mai bine faptul că mandala nu este un concept, ci inscripția unei gestualități operative într-un spațiu/timp ce joacă rolul de Vas de transmutație? După ce a precizat însă că o asemenea „atitudine” nu are „nici scop care să-i poată fi atribuit, nici intenție vizibilă”, Jung o asociază totuși cu o religiozitate concepută ca „relație cu valoarea cea mai înaltă sau cea mai puternică” – sau, cu alte cuvinte, cu „factorul suveran” numit în general Dumnezeu⁵⁷. Dar, procedînd astfel, nu coboară el oare implicit încărcătura simbolică și filosofală a mandalei în plan static, fiind întrecut în această privință de toți cei pentru care „dansul” în mijlocul haosului a fost efectiv ocazia tragică de a simți posibilitatea unei religiozități eliberate de ordinea „valorilor” – fie ele puternice, înalte și suverane – și conștienți că „transmutația” astfel angajată nu ar putea nici ea să îndure un elan rămas numai și numai extatic? În acest sens și în ciuda eșecului lor vădit de a-și proteja existența printr-o mandala ordonatoare, și unii, și alții ar fi „Operat” foarte bine în sensul unei astfel de oportunități, trăită mai întîi în starea de urgență a unei Amieze exacerbate – a-l smulge pe Dumnezeu – pînă atunci conceput ca „valoare” dominantă – din ordinea, imaginară sau conceptuală, a „reprezentatului”.

Dacă *ora fără umbră* este într-adevăr momentul oportun în care, o dată fragilizate, se subțiază frontierele dintre simbolic și un imaginar exaltat, greșit considerat drept „realitate”, preluarea transmutantă a unei asemenea numinozități nu se poate face decît de către un „subiect” totodată recentrat și golit de pretențiile sale totalitare. Dacă această condiție nu este îndeplinită, faimosul Sine în care se presupune că se armonizează contrariile nu mai este decît formularea sublimată a unei înțelepciuni ce rămîne „mundană” sau continuă să mascheze inflația unui „eu” priceput în a-și însuși contrariile. Hölderlin a alunecat în prea blînda „nebunie” a unei compătimiri din care pe sine se exclusese; Nietzsche a cedat *hybris*-ului individualist al unei conștiințe singuratică; Artaud s-a identificat cu verticalitatea absolută a unui cuvînt profetic ce izbea drept în inimă lumea manifestată, dar și cu circularitatea devoratoare a unei Vieți înfierbîntate... toate acestea lămuresc și mai mult faptul că, dacă ceasul simbolic al Amiezei le impune unora o mutație „alchimică” a raportului cu identitatea – și deci cu orice cuvînt identitar –, marea problemă rămîne cea

a Vasului în care energia brusc eliberată să poată fi racordată la o circularitate în care Boehme vedea semnul „nașterii celei mai înalte”⁵⁸. Dar dacă diagnosticul jungian rămîne în esență pertinent cînd e vorba de primejdia întîlnită și de miza crizei, atenția prea exclusivă pe care o acordă figurii totalității și problemei armonizării contrariilor – oricît de conștient ar fi fost de dificultățile inerente noțiunii de *coincidentia oppositorum*⁵⁹ – l-a făcut, desigur, să minimalizeze rolul capital jucat de spațiul de transmutație în această clipă anume, precum și inevitabila reorientare a limbajului către „poetic”, dacă e adevărat că fuziunea contrariilor trăită la „cezura speculativului” – ca să întrebuițăm terminologia holderliniană – operează o mutație de spațialitate, dar marchează în același timp cu focul „tragicului” orice enunțare care ar pretinde să mențină limbajul în spațiul în care o logică identitară se împacă foarte bine și exclusiv cu acel du-te-vino al forțelor antagonice în mijlocul unei grandioase dramaturgii cosmice.

Trebuie deci, pînă la urmă, să ne întrebăm dacă nu cumva criza Amiezei este emergența – într-o primă etapă, dramatică prin tensiunea dintre forțele prezente – unei exigențe filosofale de „sincronicitate”, a cărei formulare ultimă în termeni de „transmutație” ar cere totuși ca ea să poarte pecetea poeticului și tragicului. Noțiunea de *sincronicitate operativă* a fost deja întîlnită și recunoscută drept constitutivă pentru raporturile dintre Artist și „materia” sa în actul de a Opera, iar ora fără umbră redă acestei noțiuni un soi de „virtualitate” strălucitoare atît din pricina înseși greutateii umbrei, dată de potențializarea maximă a lui Saturn, cît și din pricina virulenței unei solarități pe deplin verticalizate. Dar urgența unei „ponderații” care să dedramatizeze această polaritate ajunsă la culme (a cărei fulminantă anarhie o va transporta Artaud în *Heliogabal*) nu trebuie să ne facă să uităm că eventualul acord redevenit „sincron” dintre umbră și lumină nu astupă neapărat ruptura *consacrată* în această clipă, recunoscută drept falie din care izvorăște din nou, în toată puritatea sa, însăși exigența sacralității, la această vreme totodată puternică și slabă a Amiezei, cînd culmea manifestatului se întredeschide și lasă să se străvadă puterea nesăbuită – adică *incomensurabilă* – care l-a purtat:

Momentul cel mai riscant din cursul unei zile sau al unei opere de artă este cînd spiritul timpului și al naturii, ceea ce este ceresc, ceea ce

56. *Psychologie et Alchimie*, p. 238.

57. *Psychologie et religion*, Paris, Buchet-Chastel, 1958, p. 161.

58. *De la Signature des Choses*, IV, 26, p. 30.

59. *Ma vie*, p. 379, unde Jung vorbește despre *complexio oppositorum*, tradus de obicei, arată R. Cahen, prin „complementaritatea contrariilor”, fără a exclude însă nici uniunea, nici „conivența”, după sugestia lui C. Lejeune.

il prinde pe om, și obiectul interesului său se înfruntă față în față, în culmea înverșunării, fiindcă obiectul sensibil nu merge decât pînă la jumătatea drumului, *în timp ce spiritul se deșteaptă în culmea puterii sale acolo unde ia foc cea de-a doua jumătate*. În acest moment trebuie omul să reziste *cel mai hotărît*; tot atunci se ridică el, complet deschis, și își ia propriul contur⁶⁰.

Așadar, dacă sensul tragic „precumpănește cu mult orice luptă și orice necesitate”⁶¹, nu înseamnă oare că el este – în spiritul lui Hölderlin și Nietzsche – singurul în stare să trans-mute cu adevărat o înfruntare și să o poarte dincolo de o simplă căutare a echilibrului? Dar nu înseamnă oare, mai ales, că însăși noțiunea de sincronicitate trebuie să fie, pornind de la experiența Amiezei, recunoscută drept generică pentru orice „întîlnire” dintre două ordini care, desigur, scapă cauzalității clasice, dar în aceeași măsură este irecuperabilă pentru orice logică a complexității contradictorii, care nu s-ar dovedi în stare să mențină viu – și pe cît de *activ* poate fi un ferment – acest sens tragic? Prin însăși natura și logica sa, evenimentul sincronistic, așa cum l-a analizat Jung, pare, într-adevăr, să pretindă menținerea unei *dimensiuni* („element” în care să se poată manifesta) și a unui sens, ambele tragice, și care să facă perceptibil tocmai „acel ceva” care va sfârșîa continuitatea trivială a reprezentărilor cauzale.

Sincronicitatea, spune Jung, „înseamnă mai întîi coincidența temporală a unei stări psihice date și a unuia sau mai multor evenimente exterioare care oferă un paralelism de sens cu acest eveniment subiectiv de moment”⁶². Observarea unor astfel de evenimente nu este nouă în sine: încă de pe vremea chimismului romantic, ele au fost expresia posibilelor consonanțe dintre interioritate și exterioritate, constituind însăși dinamica oricărei „magii” de inspirație hermetistă. Schopenhauer s-a arătat și el foarte atent la asemenea împrejurări ce dovedesc o „intenționalitate aparentă” în sensul destinului unui individ⁶³, ceea ce el a numit „fatalism de un gen superior” sau transcendent, refuzînd să vadă în el pur și simplu o repetare a fatalismului antic sau a Providenței creștine sau o manifestare anarhică venită să tulbure cursul timpului. Și totuși, nu e vorba oare tocmai de *an-arhie* în acest gînd care, spunea el, „poate fi cel mai absurd sau cel mai adînc, după felul cum îl înțelege”⁶⁴. Dar cum să îl „înțelege” fără a

60. Hölderlin, „Remarques sur les traductions de Sophocle”, *op.cit.*, p. 960.

61. F. Nietzsche, OC, vol. 2**, p. 118, *Considérations inactuelles*, IV.

62. *Synchronicité et Paracelsica*, Paris, A. Michel, 1988, p. 43.

63. „Speculație transcendentă asupra intenționalității aparente din destinul unui individ” (*Parerga und Paralipomena* (extras), publicat în limba franceză sub titlul *Le Sens du destin*, Paris, Vrin, 1988).

64. *Ibid.*, p. 44.

molipsi această înțelegere a unui „ansamblu” (și ce ansamblu?) de presupunerile legate de prejudecățile noastre identitare sau de nostalgiile noastre unitare? Nu putea fi altfel nici pentru Schopenhauer, care era obsedat de omniprezența în Occident a principiului de individuație, pericolul de care trebuia să se ferească orice interpretare. Pentru el, cel mai frapant era decalajul de planuri – rebel la orice raționalizare imediată – pe care-l face perceptibil evenimentul a cărui formulare, în general obscură pentru spirit, contrastează cu impactul său emoțional: însemnat pentru cel care-l trăiește cu „pecetea unei necesități morale sau interne”, nu este totuși un asemenea eveniment, prin însăși natura sa de „accident”, un produs al „hazardului exterior complet”⁶⁵? Tot astfel, nu se dovedește adeseori un proiect urmărit cu încăpăținare, dar contracarat de lumea exterioară, dăunător pentru adevăratul nostru bine, dîndu-ne astfel de înțeles că există o „ordine” justă sau binevoitoare, care caută să ne convingă să încetăm executarea aceluia proiect? Or, acest decalaj, datorită căruia se poate ivi și o „sincronicitate” între două ordine de realitate total disjuncte sau confundate, ne face pînă la urmă să bănuim că o asemenea alianță între întîmplător și necesar – observabilă și în vis – ține de un „ordin” superior sau mai larg cuprinzător, al cărui echivalent cel mai apropiat ar fi teleologia naturală:

Numai că ceea ce presupunem noi că este activ aici nu ar fi natura, ci ceva metafizic care se află dincolo de natură, care există întreg și nedivizat în fiecare individ⁶⁶.

În acest „ceva” se va fi recunoscut Voința. Dar lucrul cel mai interesant în analiza lui Schopenhauer este că scoate la iveală „două tipuri de conexiune fundamental diferite”⁶⁷, care ne îngăduie să vedem în orice eveniment un caracter *natural*, supus principiului rațiunii suficiente, și un caracter *augural*, anunțînd o posibilă eliberare de timp tocmai fiindcă ar fi a-cauzal. Dacă orice eveniment care aparține, vrînd-nevrînd, unei serii cauzale contribuie la strîngerea lațului iluziei fenomenale, același eveniment, dacă este descifrat ca „augural”, ar putea la fel de bine să contribuie la eliberarea noastră. Dar, pentru a confirma că nu e vorba de o simplă schimbare de punct de vedere sau de stare de spirit rămasă în esență la fel de aservită, Schopenhauer îndeamnă la o ruptură mai radicală printr-un salt în spațiu/timp recurgînd la metafora oglinzii, adeseori folosită în legătură cu raporturile viață/Voință. De astă dată însă nu mai e

65. *Ibid.*, p. 46.

66. *Ibid.*, p. 50.

67. *Ibid.*, p. 63.

vorba de a aminti că viața îi servește Voinței drept oglindă în care „inteligenta liberă” este în stare să-i recunoască limpede jocul⁶⁸, ci de a propune o lectură „sincronă” a lanțurilor de cauzalitate, fără a încerca să descurcăm complicatele „întretăieri ale rețelei totale”⁶⁹, adică plasându-ne „în afara jocului”. Mai trebuie găsită și oglinda corectoare care să poată reda aparentelor „monstruoziități” ale vieții aceeași unitate ca și cea pe care oglinda conică potrivit le-o restituie anamorfozelor. Dar nu este tocmai acesta rolul „busolei interioare”, al „dezbaterii secrete” care pare să se manifeste uneori în împrejurări sincronistice – de a ne conduce către acest tip de oglindă? Iar dacă aici există *trans*-mutație, atunci Schopenhauer se apropie de Paracelsus, pentru care adevărata filosofie este „știința și cunoașterea totală a ceea ce îi dă oglinzii strălucirea ei”⁷⁰. Or, cu ce se ocupa Zarathustra sub porticul Timpului, dacă nu cu îmbinarea celor două temporalități? Zarathustra, a cărui „gîndire abisală” corespunde cu „gîndirea colosală” a lui Schopenhauer. Pentru cel care ar consimți să considere lumea la modul indian, drept marele vis al lui Brahma, ar fi din nou cu puțință să-i cuprindă dintr-o singură privire și unitatea, și vertiginosă multiplicitate și să-și dea seama că este visată „în așa fel, încît toate personajele sale o visează în același timp”⁷¹. Refuzînd să-și supună gîndirea la exigențele principiului rațiunii, Schopenhauer dovedește cel puțin puterea dizolvantă, și prin aceasta eliberatoare, a anumitor rupturi „imaginare” din sînul unei argumentații. Dar oare nu aceasta e învățătura care se poate desprinde din orice eveniment sincronistic, despre care Jung spune că este echivalentul *parapsihologic* al unei lecturi *psihologice* a stării metafizice a lui *Unus mundus*? Implicațiile acestei echivalențe ar putea, după părerea lui, să „scoată din țîțîni spiritul occidental”⁷².

Emergența și punerea în operă a sensului

De aceea trebuie să amintim opoziția radicală pe care se sprijină o anomie atît de revoluționară: „Principiul cauzalității ne spune că legătura dintre cauză și efect este o legătură necesară. Principiul sincronicității afirmă că termenii unei coincidențe semnificative (...) sînt legați prin *simultaneitate* și prin *sens*”⁷³. Clarificarea este doar

68. *Le Monde...*, p. 354.

69. *Le Sens du destin*, p. 58.

70. *Œuvres médicales*, p. 44.

71. *Le Sens du destin*, p. 63.

72. *Commentaire sur le Mystère...*, p. 113.

73. *Synchronicité et Paracelsica*, p. 78.

aparentă; ea stîrnește din nou nevoia să ne punem întrebări despre *sensul Sensului* manifestat dintr-o dată prin acest tip de eveniment, catalizator anonim al unei „ordini” la fel de enigmatice. Preocupat să extragă „marile conexiuni” semnificative pentru logica seriilor cauzale, Jung își dă toată silința să izoleze noua noțiune de sincronicitate de alte concepte în aparență apropiate: sincronism, constante, concordanțe (chiar fără sens), influențe... care exprimă cel mult acțiuni simultane reperabile statistic, dar fără a fi cu adevărat semnificative. Însă cîmpul în care poate „avea loc” acest tip de eveniment se dovedește vast și diversificat: fenomene parapsihologice și, uneori, transferențiale în cursul terapiei, practici mantice și divinatorii, interacțiuni ale spiritului cu materia la scară micro- și macrocosmică... și mai ales întîlniri, inexplicabile în termeni de cauzalitate, între o „situație arhetipală” interioară și un „ordin” de fapte exterioare venite să aducă, aproape ca în oglindă, tulburătoarea certitudine că un punct deosebit de sensibil și focal al acestui cîmp a fost într-adevăr excitat și devine dintr-o dată semnificativ pentru subiectul în cauză. Astfel, cetonia aurie (gîndacul de trandafir) apărută la fereastra odăii unde consulta Jung a „coincis” sincronic într-o zi cu visul în care pacienta sa se vedea primind în dar un scarabeu de aur, simbol al nemuririi, apariție ce a avut darul de a *redeschide către transformare* o situație terapeutică blocată. Dar cea mai cuprinzătoare sincronicitate ce se oferă meditației nu este oare aceea a nașterii lui Christos (ICHTYS) exact în momentul cînd începea, din punct de vedere astrologic, era Peștilor⁷⁴ și care, acoperind apoi toată era creștină cu un arhetip al Sinelui christic, pare a chema viziunea eshatologică a unui Anticrist care să consume schimbarea de conștiință cerută de instalarea erei Vărsătorului? Astfel, același tip de constelație arhetipală care a atras *aproape magnetic* chipul întrupat al Mîntuitorului ar putea să se prezinte, în scopuri încă nebănuite, pentru a încheia o eră și a zămislî o eră nouă, probabil marcată de o altă formă de expresie a totalității. Oricum, deși pare limpede că evenimentul petrecut în plan microcosmic (impredictibil și ireproductibil) este puternic favorizat de implicarea afectivă a subiectului, conexiunea sa cu „cîmpul calitativ” macrocosmic (inconștientul colectiv, *Unus mundus*) rămîne enigmatică și greu de formulat în termeni explicativi.

Să însemne oare că evenimentul sincronistic joacă la Jung un rol comparabil, deși invers, cu cel al actului ratat la Freud? Venită în mod negativ „să dea sens” prin alb, gaura astfel desemnată din țesătura vorbirii sau acțiunii conștiente, actul zis ratat desemnează și denunță de fapt o ratare mai originară a sinelui față de sine, numită

74. *Aïon*, pp. 98, 166.

global refulare. Cît privește sincronicitatea, ea copleșește subiectul cu o numinozitate pe moment neînțeleasă și neasimilabilă, decît ca *indiciu* al unei posibile transformări. Smuls din timpul/spațiul său obișnuit, cel care se crezuse „subiect” își întrezărește propria nimicire ca atare, sau mai degrabă apartenența sa la o *dublă dimensiune*, temporală și intemporală, imemorială; ea poate să se prezinte ori ca factor de disociație schizoidă, ori ca extraordinar izvor de energie, după cum va avea sau nu loc integrarea acestui ultim paradox vecin cu halucinația, după cum relația cu arhetipul Sinelui va fi trăită la modul contaminării și fascinației sau ca pornire decisivă de a continua sau întreprinde o lucrare creatoare de transmutație. M.L. von Franz remarcă, de altfel, că tipul acesta de eveniment se ivește „în primul rînd cînd un individ menit să devină creator se află în fața unei sporiri de conștiință, și apoi, în al doilea rînd, în stadiile incipiente ale unei crize psihotice”⁷⁵. Oricum ar fi, dacă apariția Sinelui în *continuum*-ul temporal rupe țesătura acestuia și are „un efect mortal asupra existenței pămîntești”⁷⁶, *psyché* individuat ar trebui să pondereze aceste două temporalități, dovedind astfel o „remarcabilă maturitate”⁷⁷.

De aceea, putem regreta că Jung n-a acordat mai mult interes descrierii fenomenologice a acestei „trăiri” excepționale pe care se sprijină, în definitiv, cea mai mare parte a argumentației teoretice, căci conștiința tulburată se dovedește pivotul unei *sfișieri lămuritoare*, care iradiază o viziune nouă asupra „lumii”, percepută acum ca „Una”. Dar nu înseamnă oare că o asemenea trăire rămîne, vrînd-nevrînd, de ordinul poeziei sau povestirii, ca, de exemplu, povestirea lui Jensen (*Gradya*), cunoscută de mult de Jung? Într-adevăr, ce poate fi mai sincronistic decît întîlnirea întîmplătoare și inconștient premeditată a celui tînr – secătuit de știință, dar năzuind să-și recapete *anima* – cu Viața (Zoe), în ruinele Pompeiului, *la Amiază*? De aceea, faptul că am recunoaște că sincronicitatea „nu e mai enigmatică sau mai misterioasă decît discontinuitățile fizicii” nu ne-ar ajuta cu adevărat să înțelegem condițiile ei de apariție și „sensul” ei dacă am face să se întîlnească, doar în planul cunoașterii constituite, un „eveniment” pur (unic, an-arhic, afectiv...) cu „străfundul” inconștient, presupus a-i fi dat loc fără a fi totuși cauza lui, la fel cum nici individul căruia i se întîmplă o asemenea „coincidență” nu e

„subiectul” acesteia. Dar ce greutate mai pot avea cuvintele atunci cînd se întrezărește însuși *angrenajul de înaltă precizie a două imponderabile*? Căci „Subiectul” nu mai este atunci decît ocazia și locul pentru o vertiginoasă deschidere asupra a două infinituri care se „simbolizează” unul pe altul prin intermediul lui, fără a fi neapărat inteligibilă nici natura legăturii astfel manifestate, nici cea a lui *Unus mundus* perceput, dacă nu revelat în același timp. Jung vorbește despre o „legătură transversală, de ordinul sensului”, sau despre *tertium comparationis*⁷⁸ care îl evocă pe *Mercurius* alchimic în funcția sa mediatoare, „sensul” născîndu-se tocmai din această traiectorie aproape meteorică.

În această privință, un aport decisiv îl are M.L. von Franz⁷⁹; ea vine să clarifice ipotezele lui Jung, arătînd necesitatea unei duble figurări a principiului a-cauzal: „Mandalele cosmice, intemporale și statice îmi par a fi fost destinate mai curînd reflectării aspectului «de ordonanțare a-cauzală» din arierplanul universului, iar aparatele divinatorii mobile – încercării de a înțelege mai degrabă aspectul parapsihologic al fenomenelor specifice de sincronicitate”⁸⁰. Precizarea îndeamnă totuși la propria ei depășire, în măsura în care problema „sensului”, devenită acută prin apariția unui eveniment de acest tip, nu e numai interioară fiecăreia dintre figurații, ci *transversală*. Or, dacă Jung a admis fără rezerve că hexagrama rezultată din practica divinatorie a *Yijing*, de exemplu, ar putea să figureze „tabloul momentului observat”, cum de nu a ajuns el să se întrebe dacă distorsiunea cea mai însemnată dintre gîndirea occidentală și cea chineză n-ar sta într-o atare practică a „sensului”, *mai mult operativă decît cognitivă*? Căci legătura „purtătoare de sens” este mai mult de ordinul unei gestualități mediatore (aruncarea tulpinilor de coada-șoricelului) decît al unei logici prestabilite, fie ea chiar recunoscută drept a-cauzală. Rămîne atunci să ne întrebăm prin ce poate fi evenimentul sincronistic echivalentul inconștient al unei asemenea practici care, dacă ar fi luată în seamă, ar impune gîndirii teoretice occidentale să subordoneze orice „gnoză” unor scheme operative, la prima vedere descumpănitoare și inedite. Dar ce altceva făceau alchimiștii cînd își preparau și își supravegheau „materia”? Ce altceva încearcă orice creator al căruia *gest* face ca în operă să se întîlnească imemorialul unei limbi sau al unei memorii a formelor cu traseul singular al unei scriituri și al unui destin? Fără aceste scheme există pericolul de a putea doar să constatăm fenomenologic ceea ce n-am putea explica teoretic, și viceversa.

75. „Psyché et matière dans l'alchimie et la science moderne”, *Cahiers de Psychologie jungienne*, nr. 9, aprilie 1976, p. 17.

76. „Symboles de l'Unus mundus”, *Présence* (C.G. Jung et la voie des profondeurs), nr. 1, Paris – Geneva, Puyraimond, 1977-1978, p. 204.

77. „Le temps et ses frontières”, *Eranos-Jahrbuch*, 1978, p. 204.

78. *Synchronicité...*, pp. 29, 76-77.

79. *Nombre et Temps*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1982.

80. „Symboles de l'Unus mundus”, *op.cit.*, p. 196.

Dacă ar trebui, pe de altă parte, să precizăm că, în calitate de *continuum* intemporal, ordinea a-cauzală ar fi mai degrabă o „configurație ritmică de energie”⁸¹ decât o simplă „schemă de ordine”, evocarea de către Jung a unei „cunoașteri absolute” preexistente, adică a unei „conștiințe superioare, mai vastă, de necunoscut”, menține aporia: faptul că n-ar fi vorba nici de o „armonie prestabilită” (Leibniz), nici de o lume arhetipală de tip platonician și cu atât mai puțin de apoteoza conștiinței de sine în Spirit (Hegel) nu lămurește natura relației de „sens”, ivită dintr-o dată, și, prin ea, natura *practicii*, care să permită întrezărirea figurii unificate a unei lumi. De aceea, poate, nu s-a acordat destulă atenție observației fugare a lui Jung, relativă la caracterul neapărat *dramatic* al oricărui eveniment cauzal. Dar, dimpotrivă, cunoașterea numită „absolută”, care să facă posibilă o atare transversalitate și scoasă ea însăși la lumină prin manifestarea ei sincronistică, nu ar fi oare așa din pricină că ea s-a revelat dintr-o dată, în sensul propriu al termenului, *absolvitoare*? Dacă Orientul oferă numeroase exemple de „înțelepciune în gând și în faptă”, comparabilă cu cea din *Yijing*, care a stat la baza reflecțiilor lui Jung asupra sincronicității⁸², cum să nu constatăm că în Occident nu există altă dizolvare posibilă a „dramaticului” decât accesul la o conștiință „tragică”, în sensul în care au înțeles-o îndeosebi Hölderlin și Nietzsche? Într-adevăr, nu există nimic mai „absolvitor” decât privirea tragică, despre care Nietzsche spera că ar putea deveni privirea unei întregi civilizații care să înlocuiască știința printr-o înțelepciune în stare a cuprinde „cu o privire calmă tot tabloul universului” și a căuta „într-o mișcare de simpatie și de dragoste să ia asupra sa veșnica suferință”⁸³. Or, Nietzsche n-a visat niciodată pentru Occident o nouă androginie Apollo-Dionysos, ci *transfigurarea gestuală și simbolică* – deci metaforică – a unui „fond originar, unde privirea noastră nu poate pătrunde”⁸⁴ și al cărui caracter de nepătruns ar fi fost dovedit de crudul extaz dionisiac. Ne-ar plăcea deci să știm mai multe despre acest „punct fără întindere, veritabil punct zero” întrevăzut de Jung la joncțiunea dintre lumea materială și cea psihică, ce reclamă el însuși practicarea unui „limbaj neutru”, care pare să fie exact opusul abstracției formaliste cerute de expresia principiului cauzalității. Despre ce „neutralitate” poate fi vorba, care să-și găsească într-un anume *anonimat al limbii* o formulare

81. M.L. von Franz, „Symboles de l'Unus mundus”, *op.cit.*, p. 199.

82. *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, Prefață la ediția engleză a *Yijing*, pp. 127-148; *Synchronicité et Paracelsica*, Prefață la *Yi King (Yijing)*, pp. 309-332.

83. *OC*, vol. 1*, *La Naissance de la tragédie*, p. 123.

84. *Ibid.*, p. 431.

conformă cu intemporalitatea principiului a-cauzal al sincronicității? Dar, văzînd în evenimentul sincronistic manifestarea cea mai tulburătoare a arhetipului Sinelui calificat drept „psihoïd” – ne-reprezentabil și ne-cognoscibil deoarece aparține „părții ultraviolete a spectrului psihic”⁸⁵ –, Jung pare, la rîndul său, să pornească fără a-și da seama pe o cale „poetică”⁸⁶ foarte asemănătoare cu „mișcarea de creștere către impersonal” practică de Rilke, care merge el însuși spre „punctul unic, veterotestamentar, în care cumplitul coincide cu supremul” și al cărui violet „surd, dureros, ca ametistul în geoda sa”⁸⁷ l-a făcut să-și caute alinarea la Înger, amenințător, dar mîntuitor. Evenimentul sincronistic n-ar fi deci *operativ* în sine, ci prin impulsul pe care-l dă oricărei ființe ce se deschide la unda lui de șoc, de a se îndrepta spre zonele acelea ultra-violete în care se învecinează primejdios Nimicul, Sensul și Moartea, spre centrul acelei împărății căreia noi înșine, spunea Rilke:

Fără granițe hotărîte, îi împărțim adîncimea și influența cu morții și cu făpturile viitoare. (...) În această lume „deschisă”, cea mai mare, toți există, nu putem spune „în același timp”, fiindcă încetarea timpului implică tocmai faptul că toți există, nimic altceva. Pretutindeni, temporalitatea se afundă în adîncurile Ființei⁸⁸.

Așadar, dacă evenimentul sincronistic care extirpă principiul de cauzalitate se apropie de posibilitatea unei transformări atât de radicale a raporturilor dintre „subiect” și „lume”, încît ajungem să vorbim despre transmutație, această alchimie nu are totuși exact aceeași importanță, după cum vedem în *Unus mundus* un simbol înglobant al Unității sau un străfund-fără fund, recunoscut totuși drept unic fundament al timpului și al lumii manifestate. Dar, orice s-ar întîmpla cu acesta, nu există transmutație decât dacă reintegrarea „subiectului” astfel operată evită dubla capcană a închistării și a identificării, surse de noi valorizări prin amplificări, și dacă ea este însoțită de o *deontologie a privirii*⁸⁹, devenită capabilă să epureze lucrurile de „mundanitatea” lor, sporindu-le demnitatea. Or, această privire, scăpată și de dramă, și de recăderea în trivialitate, călătorind mereu

85. *Les Racines de la conscience*, p. 438.

86. Cf. „Les sept sermons aux morts” (1916), *Cahier de l'Herne C.G. Jung*, pp. 152-162.

87. *Œuvres*, vol. 3, pp. 76, 263.

88. *Ibid.*, p. 589.

89. Implicită în orice „alchimie”, aceasta e evidentă la Proust, revelația „Timpului regăsit” putînd fi apropiată de un eveniment sincronistic care permite elaborarea Marii Opere ce răscumpără Timpul și, în același timp, ocrotește „lucrurile” cele mai umile, care-și așteaptă transfigurarea prin artă.

între manifestat și non-manifestat, poate fi ea altfel decât tragică, pentru a fi devenit focarul unde o luciditate exaltată sfârșește prin a se preschimba în compătimire pentru tot ceea ce a contribuit să transfigureze? Cel puțin așa trebuie s-o numim în Occident, unde asimilarea neîncetată a noțiunilor de „lume” și de „timp” face greu inteligibilă orice posibilitate de a experimenta un *non-timp* în timp și chiar în sinul lumii, unde preocuparea creștină de a răscumpăra Creațiunea îi conferă, de fapt, timpului un surplus de realitate, chiar dacă am dori – ca T.S. Eliot, de exemplu – să ne ducem în „punctul-odihnă al lumii care se învîrtește” ca să vedem cum se desființează acolo timpul, dar rămânând conștienți că, „dacă orice timp este veșnic prezent, orice timp este implacabil”⁹⁰. Or, dacă alchimia occidentală a ales în mod global să rămână creștină răscumpărînd timpul, logica filosofală nu poate decât să-i ducă pe cei care o practică în pragul acestei duble posibilități:

E timpul asfințitului, vezi, lumina lui scade;
E timpul iernii, privește, o lume înfrîntă (...)
Mai rămîne oare ceva? Rămîne lumea în tine.
Înfrînge-i balaurii, deprădăcinează-i răul⁹¹.

Faptul că lucrurile nu se leagă este asemănător cu faptul că timpurile nu se leagă. De aceea, în același timp, inimile se sparg, în aceeași inimă, timpurile se sparg⁹².

PARTEA A PATRA

SPAȚIUL VIZIONAR DE TRANSMUTAȚIE

Cel mai direct mijloc de a situa acest univers este, poate, de a situa vidul care marchează absența lui.

H. Corbin, *Corps spirituel et Terre céleste*, Paris, Buchet-Chastel, 1979, p. 8.

Iar din cele ce se văd, eu le fac și le pregătesc pe cele nevăzute. Atunci, ceea ce este tănuit și ascuns se va ivi și se va vedea.

Les Sept Chapitres attribués à Hermès, Salmon, BPC, I, p. 41.

O singură întrebare ne face demni, o, Hiram, de marile noastre dureri: unde se află spațiul?

O.V. de L. Milosz, *Les Arcanes*, OC, vol. 8, Paris, Egloff, 1948, p. 14.

90. *Poèmes* (ed. bilingvă), Paris, Seuil, 1969, pp. 157-161.

91. G.M. Hopkins, *De l'origine de la Beauté*, Paris, Ed. de la Différence (Orphée), 1991, p. 111.

92. Dogen, *Shōbōgenzō* (trad. R. Nakamura și R. de Ceccaty), Ed. de la Différence, 1980, p. 19.

Umbra Naturii

Natura are o lumină a ei care nu apare vederii noastre, corpul este pentru ochii noștri umbra Naturii¹.

Opinia curentă nu vede în umbră decât lipsa luminii, dacă nu negarea acesteia. Dar, de fapt, umbra este dovada pe cât de evidentă, pe atât de nepătrunsă a strălucirii care s-a retras².

Dar care este oare această Natură, căreia alchimiștii îi celebrează binevoitoarea omniprezență și clarvăzătoarele scopuri străbătînd prin căi obscure și care nu le-a dat totuși materie pentru nici o „filosofie”, întrucît se considera că spațiul de transmutație și însăși realizarea Marii Opere trebuie să fie mărturii ale unei alte forme de spațiere și de rectitudine, în stare să facă operativă inepuizabila ei fecunditate? Dacă pentru alchimie nu există deci nici o filosofie a Naturii, în sensul pe care îl dă orice raționalism acestei expresii – oscilînd în acest context între un naturalism mecanicist și un arhaism pre-reflexiv –, aceasta se întîmplă fiindcă pentru alchimiști nu există altă filosofie decât cea de a învăța să vezi și să operezi *potrivit Naturii*. Dacă a Opera ne permite, cum s-a văzut, să înscriem într-o spațialitate repolarizată o gestualitate creatoare și meditativă, mai mult decât speculativă, și dacă a *Vedea* cu adevărat face din scena filosofală „teatrul” unde se epifanizează aceeași Natură sub privirea atentă a Artistului, nu mai puțin enigmatică rămîne totuși această vastă și insondabilă „rezervă”, acest „Principiu barbar”, ar spune Merleau-Ponty, convins, așa cum vor fi fost și alchimiștii, că o ontologie care nu face uz de ea (el) „se închide în corporal și, chiar din această cauză, dă o imagine fantastică a omului, a spiritului și a istoriei”³.

1. Le Cosmopolite, *Nouvelle Lumière chymique*, p. 92.

2. M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 146.

3. *Résumés de cours*, „Le concept de nature”, Paris, Gallimard, 1968, p. 91.

Dar dacă pentru o astfel de „specularitate” fantomatică nu există alt antidot decât o practică filosofală a întrupării însuflețite, ponderate și orientate de o Natură în a cărei Oglindă am descifra traseul unei „culturi” care trebuie realizată, problema umbrei, abordată prima oară în legătură cu *nigredo*, se ivește aici din nou, în mod mai global, fie că vedem în Natură însăși umbra Creației sau aceea inevitabilă *zonă de umbră* fără de care pentru om poate că nu există nici o șansă de a-și înzestra propriile creații cu un „corp” care să contrabalanseze fulgurațiile mai mult sau mai puțin luciferice ale Spiritului.

Faptul că acest principiu, „feminin” în esență, a fost obsesia tuturor raționalismelor și expunerea de motive de care au abuzat „iraționalismele” face și mai pătrunzătoare privirea pe care alchimiștii o aruncau asupra unei Naturi de la care așteptau nici mai mult, nici mai puțin decât să-i învețe să *Vadă*, în virtutea unei reciprocități a văzătorului și vizibilului, iar sarcina oricărei filosofii moderne a întrupării – prin forța lucrurilor, apropiată în această privință de o „alchimie” – ar trebui să fie de a smulge traseul acestei reciprocități din circularitățile tautologice care confirmă moartea acestei dorințe – cea de a reuși punerea în Operă a unei dorințe ce rămâne sau reînvață să fie dorința de o „Natură”. Arta alchimiei ar fi așadar „feminină” nu numai prin caracterul nonviolent al raporturilor dintre Artist și „materia” sa, prin frecvența asimilare a Operei cu o gestație sau chiar prin natura medierii (suflet, femeie, *Mercurius*) care face joncțiunea dintre extreme, ci, în mod mai hotărâtor, prin recunoașterea unui „feminin” ce „Operează” neîncetat în orice proces de creație sau de gândire, tainic sau conștient orientat de paradigma „naturală” și ezoterică a Marii Opere, și nu de unul sau altul dintre modelele moștenite de la o filosofie a Ideilor. Într-adevăr, este o paradigmă, de fapt o *diagramă ocultă*, ce acționează într-un „loc” și după niște modalități care, pentru a fi operative, ar trebui, într-un fel sau altul, să fie recunoscute de Artist drept „Natură”, obligînd în acest fel la interogații asupra conținutului unei „naturalizări” a cărei eliminare din câmpul cauzelor și semnelor merge, în general, împreună cu o edulcorare sau o tăgăduire a puterii sale creatoare, mai precis, cu o izgonire a ei din Rațiune ca „parte blestemată”, Rațiunea fiind iritată la vederea umbrei sale. Este și motivul pentru care problema umbrei Naturii nu poate fi despărțită de cea a *statutului mediator al Artei alchimice* în raporturile sale cu *Naturphilosophia*, pe de o parte, cu teosofia, pe de altă parte, și, mai general, cu toate formele de creație ce procedează la o atare „naturalizare” care vine să bîntuie ca un Golem majoritatea reflecțiilor contemporane asupra Naturii, suspectate imediat de a vrea să reînvie una sau alta dintre acele „religii ale

Pămîntului” care nu sînt, totuși, decât umbra fetidă a unei practici filosofale ce lucrează la menținerea echilibrului Creației.

Prietenii apropiați ai umbrei, alchimiștii deslușiseră însă cu grijă stările acesteia, o dată ce recunoșteau în *nigredo* umbra sau umbrele cărora spuneau că le datorează faptul de „a duce la perfecțiune arta lor”⁴. E. Philalèthe notează: „În patruzeci de zile vei vedea toată materia prefăcută într-o umbră, (...) fiindcă aceste naturi, după un scurt decoct, se preschimbă într-o zeamă asemănătoare cu spuma de mare sau cu o brumă groasă, palidă la culoare”⁵. Dar cum însăși fecunditatea întunecatei lucrări săvîrșite atunci de Natură necesita ca Artistul să se abțină de la orice delectare morbidă, se aruncă, de asemenea, niște umbre (văluri) asupra acestei negreli în sînul căreia „materia” se desface de umbra (zgura) ei, dar nu neapărat de acea *parte a umbrei* care, dimpotrivă, pare că trebuie să intre în întregime în transmutație. Întrucît tot ciclul Operei procedează la o reechilibrare subtilă a raporturilor dintre lumină și umbră (Soare/Lună, Orient/Occident), trebuie să credem, de asemenea – Jung insistă în multe rînduri, pe drept cuvînt, asupra acestui lucru –, că nici o „materie” devenită Piatră nu-și datorează conținutul filosofal decât unei *integrări a umbrei*. Fiindcă, deși umbra este mai întîi un „lucru foarte rău, aproape de ne-ființă”, numai din cauza „lipsei de imaginație” nu extrage Artistul din ea elementul luminos și hrănitor, în așa fel încît „soarele și umbra să desăvîrșească Opera”⁶; umbra sa, „adică sora sa”, precizează *Rozariul*⁷. Toate aceste elemente ne permit deci să înțelegem de ce un tratat precizează: „Focul Înțelepților este umbra fiecărei făpturi, el se află pretutindeni, toată lumea îl disprețuiește și îl socotește un lucru nefolositor, doar Înțelepții îl cinstesc fiindcă îi cunosc virtutea”⁸. Părerile acestea ar fi de neînțeles dacă ne-am mărgini la aparenta luminozitate a oricărui foc, dar ele sînt revelatoare pentru adevăratul Foc, tainic, care, astfel nutrit de umbră, constituie de aici înainte *dinamica ezoterică* a oricărei „materii” transmutate. Devenit astfel omologul imaginației active⁹, Focul-umbră reîntors în Pămînt prin iscusința Artei îngăduie, la rîndul său, să se procedeze la o *umbrire* a oricărei creații: iluminată, pneumatizată de el, dar mai cu seamă „corporificată” prin arcuirea energiei de ardere către un Pămînt care îi primește „vopseaua” și puterea de „sporire”.

4. M. Maier, *Atalante fugitive*, p. 328.

5. *L'Entrée ouverte au Palais fermé du Roi*, pp. 128, 141.

6. M. Maier, *op.cit.*, pp. 324, 328.

7. *Le Rosaire*, p. 58.

8. *Recueil sur le Grand Œuvre*, vol. 1, p. 153.

9. Cf. *infra*, capitolul „Scena filosofală: a vedea potrivit cu Natura”.

În calitate de Foc tainic întrupat, umbra nu mai este de aici înainte dublul, inversul neliniștit, ci *versantul ocult*, care sugerează – dincoace și dincolo de orice dualism umbră/lumină – o prezență/absență care este invocată, chestionată, chiar abjurată să se manifeste, dar niciodată – cel puțin nu pînă în secolul al XVIII-lea – să se explice; multe trăsături amintesc direct de faimoasa axiomă din Pseudo-Democrit:

O, naturi producătoare de naturi, naturi mărețe, care învingeți naturile prin transformări, naturi care fermecați naturile în chip supranatural! Acestea sînt lucrurile care se referă la Natura cea mare¹⁰.

În acest sens, Natura invocată este într-adevăr *plenitudine ontologică*: „Spun deci că Natura este una, adevărată, simplă, întreagă în ființa sa”, clamează Cosmopolitul¹¹. Totul este Natură, nu există decît Natură. Ea este „acolo”: deja acolo, încă acolo, mereu acolo. „Natură” ar putea fi oare altceva decît belșug, spunînd și repetînd că e vorba despre ființă, că totul este ființă, că nu există decît ființă? Ignorînd alternativa ființă/ne-ființă și încă mai mult pe aceea ființă/neant, alchimistul n-are altă grijă decît să urmeze și să călăuzească Natura de la o stare mediocră la o stare mai glorioasă a ființei. Nefiind înclinat către spaimă în fața contingenței, precarității, ireflexivității atribuite de raționalism *ideii* de Natură, Artistul acceptă să se lase de la bun început copleșit de ceea ce „există” inevitabil, de aceea forță de învăluire în afara căreia n-ar putea să cadă, într-atît ignoră ea însăși exterioritatea și ciudățenia, fără ca o atare proximitate a sinelui față de sine să îndemne totuși la fuziune mistică, la abandon extatic sau orgiastic. Astfel, Natura invocată este aceea în care ne situăm ca să putem vorbi cu ea, ca să putem opera prin ea și cu ea. În egală măsură *parteneră* și divinitate tutelară, ea nu ne-ar putea deci îndemna să regresăm decît interzicîndu-ne totodată să Operăm, o privire ce rămîne exterioară putînd, desigur, să considere drept regresiv chiar actul de a Opera.

Dar tot așa cum nu este „pe deplin” ea însăși fără ajutorul Artei, Natura nu pare nici să se poată bucura de „plinătatea” sa decît demultiplicîndu-se la nesfîrșit în diversitatea „naturilor” ce vin să-și găsească loc în țesătura unei vorbiri care aspiră să se manifeste ca „limbă de Natură”, procedeu căruia limbajul alchimic îi desfășoară pînă la sațietate dubla mișcare de aducere către unitate, apoi de împrăștiere, prin care Natura pare că vrea ea însăși să îndepărteze pretențiile înșelătoare ale substanțialității fără a înceta să se bucure

de vocația sa pentru Unitate. De altfel, atotplinătatea sa ar mai fi oare străbătută de dorința iterativă după Aur dacă n-ar cunoaște în sinea ei intima desprindere a insatisfacției, grație căreia traseul se va putea efectua? Nu trebuie deci să ne lăsăm înșelați, și, desigur, numai imaginarul asociază plenitudinea cu rotunjimea. Dar, surprinsă la lucru (la Operă), Natura este ascuțită, tăioasă, pentru că este „dreaptă”, atît prin faptul că nu cunoaște viclenia, prefăcătoria care ar putea-o face ușor să-și ridă de Artist, cît și pentru că este *metafora vie* care garantează măsurile și greutatea „filosofice”: „Ordinea Naturii este adeseori preschimbată în mine în culoare, număr, greutate și măsură”, notează B. Valentin¹². Astfel, acolo unde indiferentul nu vede decît nediferențiere masivă, încăpăținare oarbă de a rămîne în sine, privirea sîrguincioasă învață să deosebească linia crestei sau a faliei – după cum ne aflăm atunci mai aproape de Amiază sau de Miezul Noptii –, linie totdeauna mișcătoare, ce acordă umbra cu lumina, ocultul cu revelatul, în modul cel mai potrivit cu momentul și cu exigența referitoare la vremea de a Opera. *Principiu de liniște și de neliniște deopotrivă*, Natura nu pare totuși să provoace înfruntarea „naturilor” decît pentru a face din dramă prilejul ca ea, Natura, să-și ducă mai departe propria mișcare:

În sfîrșit, toate mixturile, după ce și-au interpretat personajele în marile Teatru al Naturii, se retrag prin descompunere și înapoiază costumele Lucrătoarei celei neobosite, care face din ele costume noi pentru alte mixturi, pe care le aduce, la rîndul lor, pe scenă¹³.

Ca furnizoare a oricărui „există, se află”, Natura care Operează în alchimie ar putea deci să pretindă a nu fi inclusă într-un concept care n-a găzduit-o niciodată, nici rătăcită de vreun raționalism oarecare în marginile pre-reflectivității – dublă surghiunire dezmințită de propria sa folosire a marginilor și periferiilor, aduse neîncetat spre un centru de o riguroasă circularitate, recunoscută drept circularitatea Operei cînd dorința care o însuflețește smulge „materia” din materialitatea ei și o înzestreaază cu un „corp” incoruptibil. Așa că ar trebui, mai curînd, vorbind despre Natură în alchimie, să ne ferim de a repera și de a formula urmele trecerii și ale acțiunii sale prin expresia „există, se află” sau „a existat, s-a aflat Natură”, urmată de enunțarea timpului și locului unde s-a petrecut „aceasta” și de starea „materiei” observate atunci: pretutindeni, de exemplu, spunea Blake, „unde rădăcina fibroasă a fiecărei inimi pe pămînt își ancorează adînc firele neliniștite”¹⁴. Dar, dacă e adevărat că putem „prinde Natură”

12. *L'Azothe des Philosophes*, p. 166.

13. *L'Existence de la Pierre merveilleuse des Philosophes*, anonim (1765), p. 3.

14. *Œuvres*, III, „Le Livre de Thel”, p. 111.

10. M. Berthelot, *CAAG*, I, p. 50.

11. *Nouvelle Lumière chymique*, p. 44.

așa cum am „prinde rădăcină”, cine alta decât o Natură Operantă a îngăduit această restabilire a unei legături vitale dintre o „inimă” și acel „loc” care este și nu este pământ, în sensul obișnuit al cuvântului? Căci mai trebuie și să desprindem aceste noțiuni din haloul afectiv pe care-l secretă, desigur, prin compensație, deturnările faustice care pustiesc orice „pământ”: aici, „inima” și „pământul” (ca arhetipuri pentru „loc”) sînt mai curînd cei doi poli ai acelei puneri în gravitație care este orice „punere în Operă” filosofală și prin care inima și periferiile, re conectate, sînt în același timp aduse de terestrialitatea „materiei” către „locul” acela mișcător, *nesituabil, deși situativ*, al cărui arhetip ar fi Natura și pe care la fel de bine îl putem numi Apă: „Apa, formă permanentă, creatoare a elementelor regale! O, mare natură creatoare a naturilor, care conține natura”¹⁵. Omologia și *co-naturalitatea „naturilor”* ne permit deopotrivă să înțelegem că e cu putință, într-un asemenea „loc”, „să spălăm Pământul cu foc, să-l ardem cu apă”¹⁶, acea faimoasă „apă care nu udă mîinile”, despre care vorbesc tratatele¹⁷, meditația filosofală întîlnindu-se, în privința problemei și identității acestui „loc”, cu cea a lui Platon din Timaios, relativă la posibila existență a unui „fond permanent și a unei materii originare a devenirii”¹⁸, aporie de nedepășit pentru orice filosofie care n-ar fi filosofie *potrivit Naturii*.

O raționalitate „panică”

Este într-adevăr ciudat că, după ce a stabilit cum a fost creat universul fizic de către zeul îndrăgostit de perfecțiune „după modelul imuabil și mereu același” (20 a), urmînd niște proporții ce reglează raporturile dintre Elemente, după ce i-a dat lumii forma desăvîrșită și autosuficientă de sferă și a înzestrat-o cu un Suflet „țesut peste tot cerul, din centru pînă la extremități, înfășurîndu-l în cerc din afară și învîrtindu-se în jurul lui” (36 e), după ce a reglat mersul acestei mari viețuitoare și cel al astrelor potrivit legii Timpului – „această imagine veșnică ce înaintează după număr” (37 d-e) – și după ce a creat, din resturile mixturii din care fusese plămădit Sufletul, oamenii și speciile viețuitoarelor, că, după tot acest solemn aparat cosmogonic, Platon a fost cuprins de îndoială și a simțit nevoia de „a găsi un alt punct de plecare convenabil pentru acest subiect special”

15. *Le Rosaire...*, pp. 98-99.

16. M.A. Crasselame, *La Lumière sortant...*, p. 99.

17. L. de Saint-Didier, *Le Triomphe hermétique*, p. 246.

18. L. Robin, *La Pensée grecque*, Paris, A. Michel, 1973, p. 59.

(48 b), în așa fel încît o „nouă explicație a universului” să ne permită să înțelegem „care era, înainte de nașterea cerului, însăși natura focului, aerului și pământului și care erau proprietățile lor înainte de acel timp” (48 b). Or, pentru aceasta, Platon vorbește despre „a împinge diviziunile noastre mai departe decât am făcut-o pînă acum” (48 e), pentru a scoate la iveală o a treia specie (*Locul*, *κύρρα*), în afara modelului inteligibil și a copiei sale coruptibile, dar întîmpină mari dificultăți în a-i formula identitatea, ca și cum întoarcerea spre origine, pe care prima parte a expunerii a făcut-o necesară, ar conduce, prin însăși natura Locului întrezărit, la o inevitabilă *discontinuitate* în ordinea discursului de pînă atunci. Dacă este adevărat că Elementele, fiecare de natură fugară, „își dau naștere unul altuia în cerc” (49 c), cum să știm exact ce anume numim în ceea ce nu „este” prin natura sa decât propria sa *transformare*? Și, de asemenea, cum să numim ceea ce dăinuiește sub ceea ce se schimbă și care nu poate fi în întregime Idee, dacă ținem seama de „natura” schimbătoare a Elementelor? Astfel, Platon se întoarce la noțiunea foarte evazivă de Loc-Matrice-Natură, înțeleasă ca un gol, o scobitură, un căuș acolo unde Ideea era o formă plină. Dar dacă Ideea este arhe-tipul, acest Loc nu este numai tipul (*typos*, amprenta), ci ceea ce permite să se primească amprenta lui *arkhe*: „Natura sa este de a fi o matrice pentru toate lucrurile”, spune Platon despre „doica a ceea ce se naște”¹⁹, în care el vede un soi de echivalent al excipientului pentru parfumuri. Cum să vorbim atunci despre acest Loc fără să recurgem la o conceptualizare care ține totodată de Idee și de lucrurile zămislite de Loc? Cum să nu evocăm prezența Locului în orice discurs întreprins cu privire la Loc? Platon enunță numai că, întrezărit ca în vis și întretînînd cu inteligibilul niște relații foarte obscure, Locul nu este accesibil decât „printr-un raționament amestecat, în care nu intră senzația” (52 g), Locul pîrînd totuși indispensabil pentru ca imaginile pururi schimbătoare „să prindă corp” undeva și să se poată „naște în alt lucru și să se poată prinde astfel într-o materie oarecare de existență, căci altfel n-ar fi nimic” (52 c) sau ar fi doar Idee. În mod incontestabil, aici este recunoscută necesitatea pentru lucrurile sensibile a unui *mod de înrădăcinare* diferit de modelul inteligibil, dar căruia Platon nu-i dă nici un statut filosofic demn de acest nume fiindcă Elementele, împinse în toate sensurile în Locul unde nu cunosc „nici rațiune, nici măsură”, vor fi foarte repede așezate în ordine de Zeu „cu ajutorul ideilor și al numerelor” (53 b). Astfel, Aristotel va avea toate condițiile pentru a continua să formalizeze concepția platoniciană asupra Elementelor, criticînd caracterul

19. *Ibid.*, 50 c, 52 d.

obscur al Locului-Matrice și înlocuindu-l cu propria sa concepție despre Natură: „Un principiu și o cauză a mișcării și repausului pentru lucrul în care ea rezidă nemijlocit, prin esență, și nu prin accident”²⁰, materia devenind suport și substrat al formelor și accidentelor, iar Elementele – „primele constituente intrinsece”²¹ ale căror schimburi sînt de acum înainte reglate de legile unei combinări, ea însăși guvernată de principiul de non-contradicție. Or, chiar în modul în care Platon a încercat să se apropie de acest Loc și să-l circumscrie, înconjurîndu-l, se afla începutul *gestului* numit de alchimisti „a da ocol centrului cabalistic”²², în care Schopenhauer, ca și Jung, mai târziu, au văzut o „*circumambulatio* către centru” ce poate lucra la operarea acelei „complete și bruște transformări a ființei intime”²³, neglijată de filosofi, dar cercetată de orice alchimie. „Doica” formelor i-a părut deci lui Platon o *umbră* atît de îngrijorătoare, încît pe viitor a ținut discursul filosofic la o distanță respectabilă – și nu totdeauna neapărat respectuoasă – de acest Loc, distrugînd astfel posibilitatea, pentru orice *Naturphilosophie* de inspirație filosofală, de a accede la titlul de filosofie.

De aceea, considerarea simultană a umbrei Naturii și a unei practici a „naturalizării” de inspirație filosofală scoate la iveală validitatea logică, pentru că este operativă, a unei „raționalități” pe care am îndrăzni s-o numim „panică” din mai multe motive: prin faptul că ea vizează într-adevăr „totul”, prin prinderea *neprădalnică* a unei totalități a cărei Figură, mai degrabă decît Idee, ar fi Marea Operă și pe care starea de spirit „feminină” proprie actului de a Opera refuză să o omologheze cu formele totalitare rezultate dintr-o practică dezîntrupată a raționalității; prin faptul că ea procedează mai întîi, cu scopul de a circumscrie și de a însușește spațiul în care să-și desfășoare gestualitatea, la o împrăștiere an-arhică a forțelor, pornind de la un prim centru încă nesigur drept „inimă”, împrăștiere ce înseamnă a da cu adevărat Foc (secret) pulberii, în așa fel încît să fie într-adevăr sporit efectul „panic” al unei astfel de porniri, a cărei formulare dramatică este opoziția „naturilor” (Sulf/Mercur); în sfîrșit, și mai ales, prin faptul că gestualitatea astfel pusă în Operă înseamnă a face discursivitatea speculativă să servească doar drept termen mediu – adică drept simplă *materia prima* – pentru o circularitate totodată „naturală” și supranaturală, ce permite extremelor – rădăcini și „corp” devenite incoruptibile – să se întoarcă neconținut ca să se îmbine în

acest Loc, gest neîncetat tranzițional, ce determină, la rîndul său, ca *practica meditativă* care îi aparține alchimiei să fie recunoscută drept „inimă” a oricărei filosofii care refuză să-și omologheze parcursul cu producerea speculară de imagini, ca și de Idei, invalidînd astfel distincția, ea însăși „idealistă”, potrivit căreia una ar fi în mod necesar reflexul ontologic degradat al celeilalte.

Așadar, oricine izbuteste să se desprindă suficient de amprenta lăsată de platonismul Ideilor pentru a recunoaște în arhetip Locul, mai precis, condiția de *viabilitate intrupată* a formelor, ajunge neapărat să considere Natura, invocată de alchimisti drept Loc arhetipal prin excelență, însuși arhetipul Locului, supradeterminat în plus de importanța ce i se recunoaște Apei/Vas de transmutație. Astfel, vedem, de exemplu, la Jung, arhetipologia și filosofia Naturii de inspirație alchimică întîlnindu-se „în mod natural” și amestecîndu-și apele în acel *căuș* căruia Jung îi discern prezența dincolo de marile imagini așa-zis arhetipale: „Un arhetip este ceva asemănător cu vechile canioane secate prin care au curs multă vreme valurile vieții. Cu cît mai adînc și-au săpat albia, cu atît și-au păstrat direcția și cu atît e mai probabil că se vor întoarce acolo”²⁴. Într-un sens, demersul jungian rămîne exemplar – și, prin aceasta, fidel spiritului de alchimie – pentru o *încredere* regăsită în ingenioasa înțelepciune naturală: „Datele naturii nu se lasă multă vreme violente; ele minează și duc la prăbușire mai devreme sau mai târziu, cu aceeași forță de pătrundere ca și a apei, orice sistem care nu ține seama de ele”²⁵. Dar, pe de altă parte, importanța acordată integrării unei umbre, aproape totdeauna asimilată cu „personalitatea inferioară al cărei nivel cel mai de jos nu se mai deosebește de instinctualitatea animalului”²⁶, îl face pe Jung să valorizeze acea schemă integratoare în faza dramatică și paradoxală a lui *coincidentia oppositorum*, constitutivă a acelei totalități care este Sinele, dar lasă în umbră *natura legăturii* dintre știința și gnoza astfel reactualizate și, mai ales, nu distruge vechiul dualism potrivit căruia misterul alchimic „nu este consfințirea spiritului patern, ci a materiei materne”. Această concluzie ne permite să supralicitim vorbind despre „lipsa de maturitate a spiritului alchimic, a cărui dezvoltare nu corespunde cu dificultatea sarcinii sale”²⁷, pe care o urmărește, de astă dată cu succes, acea știință care este psihologia abisală. Conștient totuși de bogata ambiguitate a umbrei, recunoscută a fi „slăbiciune regretabilă și vrednică de muștrare”, dar

20. *Physique*, II, 1, 192 b (Paris, Les Belles Lettres, 1983).

21. *Traité du Ciel*, III, 2, 302 a (Paris, Vrin, 1949).

22. *Aphorismes chymiques*, p. 66.

23. Schopenhauer, *Le Monde...*, pp. 1403, 1048; despre *circumambulatio*, C.G. Jung, *Les Racines de la conscience*, pp. 302, 306; *Psychologie et Alchimie*, pp. 41, 192 sq.

24. *Aspects du drame contemporain*, p. 84.

25. *La Guérison psychologique*, Geneva, Georg, 1953, p. 232.

26. *Aïon*, § 370, p. 254; *Mysterium conjunctionis*, vol. 2, § 312, p. 239.

27. *Psychologie du transfert*, p. 189.

și „sănătoasă instinctivitate și condiția celei mai înalte conștiințe”²⁸, preocupat de a menține între ea și activitatea conștientă diferența de potențial care să-i permită energiei psihice să alimenteze o dinamică creatoare, Jung valorizează totuși secvența intermediară, singura care poate fi observată prin activitatea științifică, lăsând în umbra necunoscutului cele două extremități ale procesului – rădăcinile conștiinței și Sinele „psioid”.

Opusă procesului intentat adeseori lui Jung pentru „misticism” – eventual, valabil dacă ne mărginim la natura materialelor adunate –, „raționalitatea panică” pusă în lumină mai înainte pornind de la noțiunea de Natură, de la funcționarea limbajului alchimic și de la caracteristicile actului de a Opera, ne face mai degrabă să credem că Jung a rămas în privința aceasta – ținând seama tocmai de natura materialelor tratate de el – prea timorat în procedeele sale de gândire. Fiindcă, dacă noțiunea de Natură îi permite să respingă în aparență dualismul materie/spirit, aceasta suscită la el niște scheme integrate ce operează în planul *mediu*, unde poate interveni activitatea științifică, dar nu hrănește o circularitate filosofală în stare să *răstoarne* raporturile dintre știință și gnoză, dintre cognoscibil și incognoscibil, în așa fel încât umbra să devină fondul/fără fund care susține în mod ocult edificiul „raționalității”, fie ea, de altfel, filosofică sau filosofală. Căci această răsturnare nu-i este proprie nici luminii depline, nici umbrei lui *ratio*, fiindcă o descoperim la lucru (în Operare) la mari teosofi ca Boehme, Baader sau Artaud, dar și în meditația heideggeriană sau în schița unei filosofii a lui *Verborgen* la Merleau-Ponty²⁹. Așadar, deși la el incognoscibilul rămâne fața și forța ocultă a cognoscibilului, Jung nu pare să fi ajuns să-i restituie umbrei deplina ei operativitate, căci Natura – înzestrată cu un pronunțat simbolism „matern” – rămâne cel mai adesea „mediul” în care se scaldă în mod aproape firesc gândirea, și nu forța nesituabilă a unui „feminin” la fel de obscur, dar în stare să antreneze totalitatea procesului într-o astfel de răsturnare a cadrelor raționale, încât integrarea umbrei să nu fie doar ocazia de a introduce în *ratio* mai multă complexitate, ci de a inaugura o veritabilă *naturalizare* / *transmutație* a procedeelelor de gândire. De altfel, prin aceasta, demersul jungian scoate la iveală o dificultate inerentă spațiului antropologic în care el evoluează, mereu la jumătatea drumului dintre omogenizare și eterogenizare, fără să se dovedească dacă acest spațiu intermediar poate juca un rol de creuzet

28. *Aion*, § 402, p. 276.

29. *Le Visible et l'invisible*, p. 237. Mișcare subversivă deosebit de sensibilă în „Ce este metafizica?” de Heidegger, *Questions*, I, pp. 23 sq.

pentru creație și pentru gândire. Operatorie în planul fenomenelor observabile, *dinamica umbrei* nu este, de fapt, la Jung destul de operativă ca să reancoreze edificiul de gândire într-un „Pământ” suficient de eliberat de conotațiile sale „materne” încât Cerul chemat să-l vegheze să nu fie, la rândul său, bănuț de a fi rămas umbra Tatălui. De asemenea, concepția jungiană a Sinelui – noțiune de inspirație hinduistă³⁰ – oscilează și ea mereu între un pol oriental (*mandala*) sugerind posibilitatea unei completitudini senine, marcată prea adesea în Occident de dualismul creștin sau de aspectele neconvenabile ale androginiei (*Rebis*) hermetice, căreia Jung îi deplînge „monstruo-zitatea”³¹, și un Christos puternic „gnosticizat”, a cărui figurare arhetipală devine suficient de vastă ca să primească umbra unei Naturi evacuate de creștinismul eclezial³². Emoționantă și izvor de meditație îi apare lui Jung figura bătrînului Înțelept care declară, asemenea unui Socrate în amurgul vieții sale, că n-a făcut niciodată nimic altceva decît „să nu facă nimic” și a lăsat doar lucrurile să se întîmple, că nu a fost fluviul, ci doar a știut uneori să stea pe malul lui „în picioare, admirînd lucrurile de care e în stare natura”³³. Dar, dacă în demersul filosofal există o puternică maieutică, aceasta pretinde, fără îndoială, continuarea unui proces de „naturalizare” care altfel ar fi suspect pentru orice gânditor ce ar rămîne fidel arhetipului „plin” al Ideii și care n-ar vedea în „naturalizare” decît demisia spiritului ce nu se poate normaliza sau regresează. Or, dacă în alchimie nu există cu adevărat „Natură” decît printr-o punere în Operă condusă de Artă, orice „naturalizare” este, într-adevăr, culmea Operei, „plinul” și culmea sa, dar circumscrisă și înainte, și după și însemnate cu pecetea Locului, echivalentul foarte apropiat al unui Vid căruia Occidentul nu i-a acordat niciodată cu adevărat drept de cetate, dar a cărui prezență/absență – după Jung, tocmai cea a oricărui arhetip – face totuși ca alchimia să se învecineze cu intuițiile daoismului și budismului, experte în jocul reflexelor de plenitudine/vacuitate:

Nu confundați munții, riurile și pămîntul uriaș, (ca) Natură originară pură, cu munții, riurile și pămîntul uriaș, așa cum le percepe spiritul obișnuit. Fiindcă Învățătorii Legii nu au contemplat niciodată aceasta, nici măcar în vis, ei nu știu că natura este tocmai Natură³⁴,

30. *Psychologie et orientalisme*, Paris, A. Michel, 1984, p. 157.

31. *Psychologie du transfert*, pp. 188-189; *Psychologie et Alchimie*, p. 546; *Aion*, p. 288.

32. *Aion*, pp. 253 sq.

33. *Ma Vie*, pp. 404 sq.

34. Dogen, *Shōbōgenzō* (Rezerva vizuală a evenimentelor în adevărul lor), *La Vision immédiate* (trad. B. Faure), Paris, Le Mail, 1987, p. 126.

nota Maestrul Dōgen, în termeni de care nu s-ar fi dezis alchimiștii occidentali. Într-adevăr, cum să sugerezi mai bine că o asemenea Natură nu are nimic din acea opacă adecvare a sinelui la sine, atât de disprețuită de întreaga filosofie a Spiritului – în special de cea a lui Hegel – care îi va împrumuta totuși, raționalizînd-o, „logica sa animistă” (R. Otto)? O Natură ale cărei secrete nu trebuie să ne temem sau să ne dorim să fie dezvăluite, fiindcă ea însăși este în întregime „rezervă”, secret, secretele ei neputînd fi profanate decît, eventual, prin pofta nesătulă a dorințelor, în vreme ce totul în ea îndeamnă la o *autoreglare filosofală a dorinței*. Tot astfel, dacă este efectuată de o privire încă dependentă de principiul non-contradicției, lectura semnelor răspîndite pe marele trup blazonat al vizibilului ne poate face să descifrăm concordanța drept „corespondențe”, semnele drept „semnături”, acoperirea identitară drept „similitudini”. Or, dacă Natura este într-adevăr „principiul de rezonanță” despre care vorbește Schelling, înseamnă și că nu există rezonanță fără distanță, distanță fără acea *spațiere* dintre Cer și Pămînt, din care alchimiștii și-au făcut, în plan microcosmic, Vasul lor de transmutație. Așadar, dacă „Oglinda de alchimie” ne trimite la oglinda naturală, iar aceasta la oglinda divină, însuși principiul unei rezonanțe și al unei repetări a ecoului menține existența unei ușoare disonanțe fără de care lumea, devenită Narcis, s-ar fi pierdut de mult în apele acelor oglinzi perfide: „Priviți acum această oglindă fermecată în care Natura se descoperă: totul este consumat, iar timpurile însemnate sînt săvîrșite”³⁵; însă un alt tratat precizează:

Privind într-o Oglindă, vedem reflectarea Speciilor, aceeași asemănare cu cel care privește, iar dacă acesta vrea să-și atingă imaginea cu mîna, nu atinge decît Oglinda, pe care a privit-o. Tot astfel, trebuie să extragem din această Materie un Spirit vizibil, care să fie totuși de neînțeles³⁶.

Ulterior racursi care, dintr-un circuit restabilit, face în anumite circumstanțe un scurtcircuit, lăsîndu-i fiecăruia grija de a discerne ce anume caută în spatele oglinzii: confirmarea propriului său narcisism, captarea Speciilor reflectate, sau reveria. Binevoitoare ar fi oglinda dacă îi e de-ajuns fiecăruia să poată căuta la ceilalți reflexele disparate ale unei identități căreia Natura este destul de prolixă pentru a-i oferi acoperirea unității sale. Oare nu e totul în ea Magie? Dar dacă, încurajați de acest succes, ne-am hotărî să punem mai departe mîna pe reflex (imaginea reflectată) și să facem din Același

un obiect propriu-zis, oglinda ar putea să devină limita dincoace de care „subiectul” nu s-ar mai capta decît pe sine, făcînd din excluderea sa cea mai bună cheazăie pentru integritatea unei Naturi rămase foarte dincolo de el. Celor mai inițiați, a căror „magie” ar putea prea bine să extragă Spiritul din orice „Natură”, trebuie oare, în sfîrșit, să le amintim că, adus astfel la vizibilitate prin grija Artei, nici un Spirit nu oferă inteligibilitate decît *raportat neconținut la Locul* care l-a făcut să se manifeste și că nu există deci filosofie a lucrurilor vizibile, devenită filosofie a Spiritului, care să se poată lăuda că face din Natură o simplă furnizoare a unei inteligibilități care, de altfel, îi este refuzată? Astfel, nu trebuie să ne temem, cum presupune A. Faivre, că orice „magie naturală” ar da naștere, mai devreme sau mai tîrziu, „unei reflexii de tip scientist și experimental”³⁷. Mai degrabă, aceasta nu s-ar întîmpla decît cu prețul unei asemenea slăbiri a privirii, încît aceasta n-ar mai fi nici „magie”, nici „natură”, ci, poate, doar unele urme de Spirit; de altfel, Natura ar rămîne pe deplin disponibilă pentru orice privire care nu și-ar bizui prezența în fața oglinzii pe nimic altceva „decît pe puritatea dorinței și pe febra speranței”³⁸, prezență care e o sursă de inspirație filosofală dezbărată, în sfîrșit, de grija lui „de ce”:

Oricui ar considera-o făcînd abstracție de specia și forma sa simplă ființă (*Dasein*) ar trebui să-i apară ca un miracol și să-i umple sufletul de uimire, tot așa cum, fără îndoială, această experiență a simplei ființe, în presentimentele cele mai vechi, a umplut sufletele de spaimă și de un soi de teroare sfîntă³⁹.

De la natural la supranatural?

Faptul că Natura astfel pusă în Operă își manifestă aptitudinea de a integra umbrele și de a rămîne putere de umbrire nu face decît să ascute problema *statutului Artei hermetice*, suspectată dintotdeauna că rîvneste la titlul de înțelepciune desăvîrșită, la imaginea fecundității conjugate a Naturii cu Arta: „Port în brațele mele cerul cu pămîntul,/ Și cu spiritul meu viu le îmbrățișez pe amîndouă./ Cunosced prezentul, evoc trecutul, zăresc viitorul”, sînt cuvintele înțeleptului, într-un tratat⁴⁰. Cu alte cuvinte, descoperirea Chint-Esenței, această „rădăcină a vieții”⁴¹ din care alchimiștii fac scopul, finalitatea Operei,

37. Articolul „Théosophie”, *Encyclopaedia Universalis*, p. 1096.

38. Y. Bonnefoy, *La Présence et l'Image*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 6.

39. F.W.J. Schelling, *Œuvres métaphysiques*, Paris, Gallimard, 1980, p. 75.

40. D. Stolcius, *Viridarium chymicum*, p. 328.

41. J. de Rupescissa, *La vertu et propriété de la Quinte-Essence*, 1581, p. 16.

35. Philotaume, *Explication physique de la Fable* (1724), p. 16.

36. B. Valentin, *Les Douze Clés de la Philosophie*, Salmon, BPC, III, p. 38.

favorizează oare înțelegerea misterului Treimii formulate în Occident ca Tatăl – Fiul – Sfântul Duh, sau, dimpotrivă, dacă se autonomizează, riscă să interzică manifestarea acestei înțelegeri, care e totdeauna *supranaturală* într-un suflet și într-un spirit pătruns de înțelegerea ei? Astfel, Jung a ajuns uneori să creadă că în alchimie „se află ascunsă o meditație, un soi de yoga secretă și ascunsă cu cea mai mare grijă de frica ereziei și a consecințelor ei înspăimântătoare”⁴². Se pare, într-adevăr, că un creștinism neîncrezător față de orice „magie naturală” și rupt de realitățile sale htonice n-ar putea decât să adâncească prăpastia dintre alchimie și teologie și să despartă cele două „lumini”, naturală și divină, pe care un Paracelsus s-a luptat încă din secolul al XVI-lea să le mențină asociate, critica creștinismului neînsemnând neapărat, se înțelege, că i se acordă încredere alchimiei. Astfel, A.W. Schlegel, deplângând distrugerea sentimentului naturii de către creștinism, conchide totuși relativ la teosofi: „Există, într-adevăr, grăunțe de aur în scrierile lor, dar într-un aliaj atât de ciudat, încât, atunci când vor să-l dea drept aur curat, asta seamănă cu scamatoriile alchimiștilor”⁴³. Dimpotrivă, Jung, moștenitor spiritual al lui Schleiermacher, a văzut în alchimie „corectivul” venit să restabilească *partea de umbră* din sînul creștinismului⁴⁴. Fericit compromis, pare-se, care îl face pe M. Aniane să spună că, „fără alchimie, creștinismul nu s-ar fi putut «întrupa» într-o ordine totală”, în timp ce, reciproc, alchimia „n-ar fi putut supraviețui în Occident fără prodigioasa răspîndire inițiativă a creștinismului”⁴⁵. Dacă-l recunoaștem drept teosof pe acela care „pornește de la o viziune ca să înțeleagă Natura”⁴⁶, nimeni n-a fost mai teosof decât Saint-Martin, Baader sau Eckartshausen, care spuneau:

Cînd vom fi în posesia acestui Spirit universal (adică a Spiritului lui Christos înăuntrul nostru), atunci vom izbuti, poate, prin Harul său, să învățăm să cunoaștem exteriorul spiritului universal al naturii, mai bine decât îl cunoaște filosofia obișnuită⁴⁷.

La fel de semnificativă este și poziția lui Saint-Martin, care recunoaște validitatea Artei hermetice cu condiția ca aceasta să rămîină subordonată unei alchimii spirituale care îi transpune și îi purifică simbolurile și schemele, dar o suspectează că se dedă la „cultul

substanțelor coruptibile” dacă cei care o practică „nu caută cu atîta ardoare un spirit care să fie materie, decât pentru a se putea lipsi de acela care nu e materie”⁴⁸. Totuși, Saint-Martin nu se disociază de viziunea unei Naturi globale „alchimiste”: „Toate corpurile din Natură tind să se despoaie de scoarțele lor grosolane, ca să redea Principiului care le animă strălucirea pe care acesta o poartă în sine. Focul specific fiecăruia dintre aceste corpuri cooperează neconținut la Marea Operă, purificînd fără încetare substanțele din care ele se hrănesc”. Dar el amintește insistent că adevărata Mare Operă stă în recunoașterea Principiului divin, a cărui dragoste nu le oferă oamenilor cunoașterea legilor tainice ale Naturii „decît pentru a-i ajuta să recunoască în ele urmele modelului viu pe care-l pierduseră din vedere”⁴⁹, prioritate pe care filosofii hermetici au tendința s-o uite, profitînd de similitudinea aparentă dintre Natură și Supranatură pentru a-și autonomiza Arta și, prin ea, a *remitologiza Creația*, lumina naturală fiind recunoscută ca aptă să transfigureze formele vizibile, fără a fi ea însăși iluminată și orientată de lumina dumnezeiască. Dezbateră nu este, desigur, nouă în sine, fiindcă aceleași argumente au fost folosite de sfîntul Augustin privitor la cultul imaginilor în *Asclepius*-ul atribuit lui Hermes Trismegistul⁵⁰. Dar, în același timp cu recunoașterea pămîntului drept „punctul de adunare a tuturor virtuților create” și „creuzetul sufletelor și trupurilor deopotrivă”, Saint-Martin tinde să raționalizeze, așa cum s-a făcut pe vremea lui, viziunea alchimică asupra Naturii: „Transmutațiile nu au loc decît pentru că diferiții gemeni înăscuți în fiecare corp se separă unii de alții și acționează liber după legea lor, dar nici unul nu iese din regnul său”⁵¹, în așa fel, încît nu mai e clar cum va putea o dinamică comună de *trans-mutație* să înflăcăreze întreaga Natură și să se înalțe dintr-un singur „trup” pînă la Dumnezeu, trup care la un moment dat vine să simbolizeze trupul lui Christos, știința pregătindu-se să demonstreze imposibilitatea transmutațiilor, iar teosofia – să oculteze puterea transmutantă a unei viziuni co-„naturale” cu cele două lumini, pentru a redeveni teologie. Posibilitatea unui echilibru între Natură și Supranatură realizat grație alchimiei pare menținută mai subtil la Baader, care, de altfel, în esență aprobă vederile teosofiei:

Este Natura altceva decât slujitoarea Domnului? Veșmîntul și reversul divinității. (...) Ce poem îndrăzneț, plin de un înțeles sublim, exprimat

42. *La Guérison psychologique*, p. 224.

43. *Œuvres écrites en français*, vol. 3, pp. 200 sq.

44. *Psychologie et Alchimie*, pp. 16, 33.

45. „L'alchimie, «Yoga» cosmologique...”, *ibid.*, p. 244.

46. A. Faivre, articolul „Théosophie”, *Encyclopaedia Universalis*, pp. 1095 sq.

47. *Essais chimiques*, Paris, Librairie Heugel, 1938, p. 8. Cf. și A. Faivre, *Eckartshausen et la théosophie chrétienne*, Paris, Klincksieck, 1969, pp. 154-164, 509-511.

48. *Tableau naturel des rapports qui existent entre Dieu, l'Homme et l'Univers* (2 vol.), Edimburg, 1782, vol. 1, p. 215.

49. *Ibid.*, pp. 149, 212.

50. *De Civitate Dei*, VIII, 23-26.

51. *Ibid.*, p. 158.

mereu în alt fel și totuși mereu identic! (...) Marele Tot nu e altceva decât un poem, o epopee despre informația divinității⁵².

Anti-hegelian prin refuzul său de a separa realizarea Spiritului de desăvârșirea Naturii prin „corporizare spirituală”, Baader își afirmă în altă parte voința de a „sfărîma lanțurile de plumb cu care spiritul încărcase viziunea mecanicistă predicată pînă atunci”⁵³. El dezvoltă un „misticism naturalist” căruia E. Susini n-a putut decât să-i constată caracterul adeseori heteroclit, dar în care domină influența magistru-lui Boehme. Frapantă este la el mai ales dorința de a regăsi o relație încrezătoare și *dreaptă, justă* cu Natura, relație pe care Căderea o corupsese de la bun început, o relație care să nu fie nici „imitație de armonie poetică”, nici „exploatare răutăcioasă” condusă de „șarlatanii” care nu fac decât să agraveze ruptura dintre om și Natură, nici lăsare oarbă în voia „afinităților electivă”. Baader insistă asupra acestui lucru: „Dacă prin alchimie se înțelege această eliberare de blestem, această evoluție a binecuvîntării în natura exterioară, aceasta nu e o glumă, ci o datorie din partea omului”⁵⁴. Într-un spirit asemănător, Milosz va afirma mai târziu: „Marea Artă este, dintre toate activitățile omenești, singura rezonabilă și firească”⁵⁵. Așadar, după Baader, omul credincios trebuie să reînvețe să devină alchimist și poet, reînsufletind în inima sa dragostea de Natură și de Dumnezeu: „Toată activitatea spiritului nostru în noi nu are alt scop decât de a extrage, ca să spunem așa, din universul sensibil o formă spirituală”⁵⁶. Credincios viziunii hermetiste care face din om „centrul, chintesența, idealul, focarul”⁵⁷ lumii create, Baader pune cu atît mai mult accentul pe responsabilitatea umană față de Natură, cu cît concepția sa despre o treime creatoare – moștenită de la alchimie prin intermediul lui Boehme – face din *Naturcentrum* „sălașul secret al acestei manifestări”. Astfel, trei sînt principiile, potențialii coautori ai manifestatului, pe care lucrarea alchimică de extracție, purificare și „corporificare” îl poate face să acceadă la demnitatea revelatului; *Ungrund*-ul, ne-fundatul, abisul originar poate să devină *Grund*, fundament, prin mijlocirea unui *Naturcentrum*, cu condiția ca omul să se smulgă din prima și naturala „roată de spaimă” care face din el un Tantal, un Ixion:

52. E. Susini, *F. von Baader et le romantisme mystique*, vol. 2 (1), Baader, citat la p. 102.

53. Baader, citat la p. 236.

54. F. von Baader, *Fermenta cognitionis*, trad. E. Susini, Paris, A. Michel, 1985, p. 57.

55. *Ars Magna*, p. 67.

56. Baader, citat la p. 117.

57. Citat la p. 101.

Într-adevăr, numai străbătînd acest conflict și această contradicție și numai învingîndu-le, se eliberează viața de acea spaimă a nașterii și își însușește forțele de manifestare ca o pradă culeasă în timpul acestei traversări și prin ea⁵⁸.

Respingînd deopotrivă materialismul, ca și spiritualismul, obscura și magica putere a *Ungrund*-ului, ca și iluzoria independență a unui Spirit care se crede scutit de obligația de a „prinde substanță”, Baader dezvoltă o concepție a „corporificării” care îmbină învățămintele alchimiei și ale creștinismului: „Metafizica are nevoie de fizic pentru a se realiza, iar fizicul are nevoie de metafizic pentru a se susține”⁵⁹, spune E. Susini. Trebuie subliniată permutarea fără de care nu există transmutație, adevărata „susținere” – comparabilă cu rolul tulpinii pentru plantă – nefiind de ordin natural, ci spiritual. Astfel, Dumnezeu *susține* neîncetat orice viață creaturală a cărei înrădăcinare terestră oferă în schimb șansa întrupării oricărui elan spiritual. Tot așa cum la Hegel dialectica își găsea dinamismul „natural” în metafora grăun-telui care devine floare, apoi fruct (dinamică, să zicem așa, laterală, obliterînd verticalitatea relației Cer – Pămînt), echilibrarea căutată de Baader între Natură și Supranatură își găsește cea mai justă expresie în parabola rădăcinii și tulpinii și înlocuiește triangularitatea hegeliană Suflet/Natură/Spirit absolut cu o relație cvadrangulată Dumnezeu/Om/Spirit/Natură⁶⁰. Într-adevăr, există două tropisme diferite care-l fac pe om să se întoarcă – asemenea unei plante – *în același timp* spre implantarea sa obscură și spre lumina solară, simbol sensibil al divinului. Or, pe cît de susceptibile sînt aceste două elanuri de a deveni partenerii unei unice transmutații dacă omul nu confundă cele două forme de „susținere”, pe atît confuzia lor ar împiedica eliberarea de orice Natură, al cărei acces la „spiritualul concret” cere să recunoaștem deopotrivă și caracterul *vital* al oricărei înrădăcinări. Astfel, alchimistul trebuie să caute să inverseze mișcarea tantalizantă și perversă începută de omul despărțit de Dumnezeu, care nu mai știe decât „să despartă confundînd în loc de a deosebi unind și să confunde despărțind în loc de a uni deosebind”⁶¹. Așadar, dacă gîndirea lui Baader urmează mai întîi o schemă creatoare ternară, menținerea acestui echilibru dintre vizibil și invizibil, Pămînt și Cer, presupune, de asemenea, ca diferitele „centre” chemate să opereze împreună să-și găsească o subtilă potrivire: Dumnezeu, *Naturcentrum* și acel „simț lăuntric” care i se revelează uneori omului. De

58. *Fermenta cognitionis*, p. 41.

59. E. Susini, *op.cit.*, p. 346.

60. *Fermenta cognitionis*, p. 64.

61. *Ibid.*, p. 32.

aceea, raportul simbolic rădăcină – tulpină – soare pus în Operă de orice poet adevărat (Orfeu) este, din punct de vedere filosofal, mai important decât simpla trecere de la ocult la revelat, deoarece permite oricărui „centru” natural să devină focar de strălucire, de vivificare a Creației. La Baader avem de-a face deci mai puțin cu umbra Naturii, și mai curînd cu *umbra omului peste o Natură* care așteaptă să fie „eliberată de Robie și de corupție”⁶² grație raportului just restabilit de om cu ea și cu Dumnezeu. Acolo unde Ixion contribuie la contaminarea și consumarea Creației, Orfeu găsește vibrația justă, care *dintr-o înrădăcinare face, în același timp, o înălțare*.

Rezultanta oricărei poezii adevărate ar trebui să fie o forță care transformă naturalul în supranatural, dar, din umilință, mi se părea că nu am dreptul să folosesc cuvîntul Dumnezeu. Căutam, în sfîrșit, niște acorduri supreme între puterea cîntului și o tendință finală de proslăvire,

va spune P.J. Jouve⁶³, apropiat în privința aceasta de schema teosofică și baaderiană. Dar ar trebui oare să le considerăm drept „alchimii” pe acelea ale poeticilor care, valorizînd numai puterea de autoelevație (transmutație?) a unui Pămînt/Natură, par a favoriza astfel renașterea acelor „religii ale Pămîntului” față de care Baader avea aceleași rețineri ca și Saint-Martin⁶⁴? Or, în perspectiva baaderiană, orice „religie a Pămîntului” introduce o confuzie între pămîntul/materie, astfel hiperstaziat în finalitate a Operei, și un alt pămînt, în care Baader vede, dimpotrivă, „pavăza împotriva focului mistuitor”⁶⁵ care este orice spirit dezîntrupat, *Opreliștea* salutară la desinența luciferică: „Locul în care se fixează și se oprește putreziciunea pămîntului”⁶⁶. Vom fi deci îndreptățiți să ne întrebăm dacă „reîntoarcerea în Pămînt”, prin care numeroase „alchimii” poetice contemporane circumscriu traseul a ceea ce ele numesc Operă, se lipsește orbește de Supranatură sau dacă însăși limitarea proiectului lor nu e cumva semnul unei urgențe de altă natură – cea de a trebui în primul rînd să se cerceteze și să se consolideze pămîntul ca *materia prima* și condiție de posibilitate pentru Operă: „Înainte de a azvîrli conștiințele din înaltul cerului trebuie să coborîm în infern pentru a pregăti pămîntul de deasupra noastră și să sprijinim pămîntul infernului”, va spune Artaud⁶⁷.

62. Baader, citat în vol. 2 (2), p. 290.

63. OC, vol. 2, *En miroir*, pp. 1070-1071.

64. Apologet al unei cosmogeneze foarte creștine se dovedește P. Emmanuel în *Le Grand Œuvre*, Paris, Seuil, 1984.

65. E. Susini, *op.cit.*, Baader, citat la p. 309.

66. *Ibid.*, p. 308.

67. OC, vol. 16, p. 55.

Nesfîrșita mediere a Sofiei

Această certitudine că poetul-alchimist poate fi chezaș al Creației străbate deopotrivă în mod semnificativ și opera lui Schelling, despre care Baader spunea: „Dacă Schelling a așezat natura prea sus, Hegel a așezat-o prea jos”⁶⁸. Reproșul privește mai mult primele opere ale *Naturphilosoph*-ului Schelling⁶⁹ decât pe cele din urmă, în care se precizează o apropiere de teosofie datorată lecturilor din Boehme, Saint-Martin și influenței lui Baader⁷⁰. Cum să situăm deci *supra-naturalismul* lui Schelling în perspectiva, aici limitată, a unei reflecții asupra procesului de „naturalizare” constitutiv pentru orice gest – poetic, filosofic, teosofic – de inspirație alchimică? Dincolo deci de prezența în această gândire a unor „arhaice formule mistice și alchimice”⁷¹, trebuie să încercăm să apreciem influența filosofală a *intuiției centrale* și a *mișcării* proiectului lui Schelling. Dorind să lase „oamenilor de rînd monopolul noțiunii de alchimie, în sensul curent al cuvîntului”, Schelling nu ne-a îndemnat oare să considerăm că „tot ceea ce se petrece în jurul nostru nu e, ca să zicem așa, decât o neîntreruptă alchimie”⁷², un proces material și spiritual de revelare/ocultare, presimțit în imaginea aurului și a metalelor prețioase care, apropiindu-se cel mai mult de „ființa trup-spirit”, sugerează că aici poate fi vorba

de una și aceeași substanță care, printr-una din laturile sale, latura inferioară, prezintă proprietăți corporale, dar care, prin latura sa superioară, prin cea care e întoarsă către spirit, se topește într-o ființă spirituală⁷³?

Această dublă reflecție trimite omul înapoi la propria sa natură, în care sufletul mediator „simbolizează” totodată, deși în mod diferit, trupul și spiritul. Dar cel mai izbitor este aici faptul că *impulsul de a filosofa* al lui Schelling și conversiunea cunoașterii pe care el o implică – apropiată de gândirea romantică prin locul ce i se acordă *Sensului* (*Sinn*) – sînt ele însele într-o simpatie vie și lăuntrică cu *dorința de*

68. E. Susini, *op.cit.*, vol. 2, Baader, citat la p. 352.

69. *Idei pentru o filosofie a Naturii* (1797); *Sufletul lumii* (1798); *Întia schiță a unei filosofii a Naturii* (1799).

70. *Virtele lumii* (1815), urmată de *Divinitățile din Samothrace*, fără să uităm textele intermediare, ca *Aforisme pentru introducerea în filosofia Naturii* (1805) și *Aforisme despre filosofia Naturii* (1806).

71. C. Bruaire, *Schelling*, Paris, Seghers, 1970, p. 22.

72. *Les Ages du monde* (trad. S. Jankélévitch), Paris, Aubier, 1949, p. 115.

73. *Ibid.*, p. 114.

a *Opera* care îl însuflețește pe alchimist. Dacă Natura joacă în această elaborare rolul întemeietor, mediator și de orientare pe care i l-a recunoscut alchimia, acest fapt nu se explică oare prin aceea că ea tinde spre „experiența integrală”, capabilă, după cum notează C. Bruaire, „să exorcizeze idealismul subiectiv, incapabil de universalitate obiectivă”⁷⁴? Prin urmare, această filosofie este, într-adevăr, în căutarea unei noi și originale alianțe dintre Natură și Spirit; insistența cu care revine la „consubstanțialitatea originară” nu urmărește să regăsească acolo o relație instinctivă pierdută – și a cărei pierdere a însemnat, de altfel, actul de naștere al filosofiei, conștiință a libertății –, ci să aprofundeze influența filosofică a acestui îndemn de întoarcere la fundamente. Dacă ideea de consubstanțialitate exprimă într-adevăr natura originară a acestei legături, legătura trebuie să caute și ea prilejul de a se împlini, iar filosofia trebuie să găsească această *legătură întru împlinire*, numai ea putând să unească din nou cele două elemente aparent incompatibile care sînt Știința și libertatea. Or, dacă de la bun început există la Schelling o conversie a cunoașterii, aceasta se întîmplă fiindcă mișcarea inițială a actului de a cunoaște trebuie înțeleasă ca pornind din centrul invizibil din care radiază toate lucrurile în chip la fel de invizibil, în așa fel încît să se trezească astfel „spiritul dinamic”⁷⁵ care dormitează în această conversie, spirit pe care filosoful a învățat, la rîndul său, să-l uite în sine însuși, în afara sa și încă și mai mult în relația lor reciprocă. Or, spune Schelling, „pentru această legătură activă și pentru această vie unitate a lucrurilor într-un singular nu există alt concept decît acela de *suflet*, care într-adevăr nu este altceva decît o forță de prezentificare a multiplului în Unul”⁷⁶. Sarcina filosofului este deci aceea de a face să renască simultan în sine și în afară de sine (fundamentul Ideal-Realismului și al Fizicii speculative) o „știință” care să nu se reducă la „artificiile unei dialectici goale și seci”, capabilă doar de „a număra unul cîte unul firele de nisip pentru a edifica universul”⁷⁷ și generatoare a unui individualism alienant, distrugător de entuziasme.

Natura este pentru filosof o incitare la a cunoaște *altfel*, fiindcă ea ignoră orice abstracțiune, fiindcă este ea însăși „poetică”, avînd o poezie „proprie obiectului însuși, întocmai ca muzica sferelor”⁷⁸. Astfel, de la această firească „excitație interioară”, de la această zguduire mereu născîndă trebuie să încercăm să pornim pentru ca,

în contact cu ea, să reanimăm cunoașterea și să o reunificăm. Dar este oare Schelling atît de departe de misterioasa „logică” a germenului, împlinită în alchimie prin virtutea multiplicativă a Pietrei, atunci cînd scrie că această excitație interioară „mișcă întreaga masă a culturii umane”, acționînd „în întregul spațiu al cunoașterii, ca și în fiecare ramură în parte”? Filosofia urmărește atunci deopotrivă să gîndească Totul și să fie gîndită de Tot, într-un raport de *zămislire reciprocă*, raport care, dus la culme, asociază poezia, știința și religia și realizează universalul printr-o „împlinire lăuntrică a infinitului”⁷⁹:

Toate formele finite fiind sfărîmate, și atunci cînd nu mai rămîne nimic din ceea ce îi putea uni pe oameni printr-o intuiție comună, numai intuiția absolutei identități în totalitatea obiectivă cea mai perfectă poate, cînd își va fi atins gradul suprem de dezvoltare, să îi unească din nou într-o religie comună⁸⁰.

Toate acestea constituie motivele pentru care studiul Naturii este într-adevăr „un domeniu privilegiat de aplicație filosofică”, un „banc de probă și un teren de încercare pentru idealismul transcendențial”⁸¹ a cărui totalitate vie, împlinită, poate face figură de *Uroboros*, închis asupra lui însuși prin aceea că „primul și supremul moment este desăvîrșirea lumii”, unificată și dinamizată de același spirit „la lucru în producțiile naturii și în creațiile libertății”⁸². De altfel, Schelling vorbește despre „cercul magic” din care zadarnic încercăm să ieșim și care „dintr-o dată și simultan este total prezent și împreună cu care tot ceea ce îi aparține este, de asemenea, veșnic acolo”⁸³. Faptul că filosofia lui Schelling a fost „în devenire” dovedește fidelitatea ei față de acest principiu intern de creștere, care, în virtutea „logicii” sale proprii, lasă să se întrevadă acest moment – asociat în mod simbolic cu o vîrstă de aur – „cînd adevărul redevine născocire, iar născocirea adevăr”⁸⁴, vîrstă anunțată de Cadmilos-Hermes, „zeul care slujește”, mediator între zeii inferiori (Ceres – Proserpina – Dionysos) și misteriosul „zeu care vine”, a cărui suveranitate iupiteriană (Zeus) nu trebuie să ne facă să uităm că el este mai cu seamă *zeul secret*, cel a cărui venire este inseparabilă de deșteptarea spirituală a lumii naturale.

74. *Ibid.*, p. 21.

75. *Les Ages du monde*, p. 9.

76. *Œuvres métaphysiques*, p. 88.

77. *Les Ages du monde*, p. 14, *Œuvres métaphysiques*, p. 23.

78. *Ibid.*, p. 27.

79. *Ibid.*, pp. 24, 26.

80. *Essais*, Paris, Aubier, 1946, p. 102.

81. X. Tillet, *Schelling, Une philosophie en devenir* (2 vol.), Paris, Vrin, 1970, vol. 1, pp. 127, 130.

82. *Ibid.*, p. 131.

83. *Œuvres métaphysiques*, p. 82.

84. *Les Ages du monde*, p. 10.

O asemenea „devenire” nu trebuie însă, nici aici, nici în alchimie, să sugereze o simplă desfășurare liniară a procesului, fiindcă, în funcție tocmai de zguduirea inițială și de cunoașterea Spiritului și a lumii, absolutul se află pretutindeni unde este intuită „infinitatea prezentă” de către Sensul (*Sinn*) devenit, prin aceasta, divin. Fiindcă, spune Schelling, „în adevărata infinitate cel mai mare nu se deosebește de cel mai mic, adică, în general, nu există mărime”⁸⁵. Dacă există deci o exigență a spiritului pentru care Natura să ofere exemplul – cea a unității întru devenire a „subiectului” și „obiectului” –, Schelling o formulează astfel: „*Natura trebuie să fie Spiritul vizibil, iar Spiritul – Natura invizibilă*”⁸⁶. El nu va înceta, de altfel, să diversifice planurile pe care această „identitate” este susceptibilă de a se manifesta, dar, mai ales, să aprofundeze problema esențială – pentru alchimie, dar și pentru orice filosofie a medierii – a „legăturii misterioase care unește spiritul nostru cu natura”. Or, fiind în același timp *naturans* și *naturata*, Natura ne poate pune ea însăși pe calea unei astfel de elucidări. Se pare, de asemenea, că perechea Natură – Spirit ar fi jucat rolul unui soi de matrice originară, ale cărei forme diversificate le regăsim în toată gândirea lui Schelling, dar de la care pleacă neapărat orice exigență de unitate, Natura fiind cea dintâi unitate în care întrepătrunderea dintre finit și infinit a fost în stare să transforme absolutitatea inițială în lume Ideală, a doua unitate putînd, la rîndul ei, să se transforme în natură, pe cînd cea de-a treia poate fi percepută acolo unde unitatea particulară a fiecăreia dintre primele două, devenită absolută în sine, se dizolvă și se transformă în cealaltă. Această „coprezență internă a contrariilor”, această „triplicitate fără cît și fără produs”⁸⁷, este numită de Schelling, în plan natural, *Potenz*.

Sarcina filosofului – care, prin aceasta, devine hermetist – va fi deci de a dezvolta „noțiunile intermediare (...) cele mai importante, și singurele explicative, din știință”⁸⁸. Or, este semnificativ că, după ce a gândit această legătură drept salt, Schelling elaborează o teorie a legăturii drept „copulă infinită”, precizată apoi în termeni de răsturnare și intersectare a contrariilor, foarte apropiată ca formulare de cea prin care alchimia exprimă unirea „simbolizantă” dintre Sulf și Mercur, copula schellingiană fiind, de altfel, asemenea lui *Mercurius*, „principiul de separație și de unitate care asigură prezența subiectului și obiectului, a idealului și realului, a naturalului și spiritualului, dar după moduri și raporturi proprii fiecărei sfere”⁸⁹. *Arhetip* pentru

această copulă este cumva Natura, fiindcă ea joacă deopotrivă rolul de *legătură* și de *loc*. Mai trebuie găsit și „punctul central de transfigurare, fără de care trecerea de la natura inorganică la organic ar fi de neconceput și a cărui percepție aproape sensibilă ne este adesea dată de obiectele corporale”⁹⁰. Dar Schelling însuși a spus-o: „Toate raporturile pur și simplu exterioare, spațiu, timp, contact, etc., nu sînt decît umbra acestei veșnice înlănțuiri și a acestei prezențe comune a tuturor lucrurilor în veșnicul Unu și în infinita plenitudine”⁹¹. Minunată formulare pentru a spune că se cuvine să cercetăm însuși izvorul de lumină care în *Virstele lumii* va deveni viziune a Ideii, formă spirituală vizibilă, ieșită din obscuritatea materială, dar purtînd în ea reversibilitatea dintre cel care vede și lucrul văzut – fața luminoasă a ceea ce, în Natură, nu era decît *Potenz*.

Or, dintr-o perspectivă alchimică, cel mai semnificativ este faptul că la Schelling principiile de distanță și de relație cresc în același timp: umbra se adîncește neconținut în ele, se îngreunează, în vreme ce filosoful e îndemnat să caute, în cea mai adîncă obscuritate a materiei, rădăcina comună din care izvorăște actul de a filosofa. Dar, în paralel, smulgerea din greutate, eliberarea de povara greutății nu încetează să se exprime tot mai clar ca fiind însăși vocația omului, „punct nodal al întregului Cosmos”⁹², singurul în stare să trezească și să desăvîrșească unitatea adormită dintre Spirit și Natură: „Orice natură subordonată, a cărei legătură cu ceea ce o depășește este întreruptă, este o natură bolnavă”⁹³. Dacă Natura este locul și legătura în care se săvîrșește orice *coincidentia oppositorum*, îi revine totuși filosofului – prin aceasta, poet și călugăr, dar și savant – să ducă pînă la capăt această săvîrșire. Schelling formulează această legătură în termeni de spațiu, un *alt spațiu*, care nu este opus timpului, el vorbește chiar de nașterea unui spațiu „cu un sus și un jos adevărate”⁹⁴, necesitînd el însuși referirea la un lanț „care asigură circulația sensibilității generale între cel mai jos și cel mai sus”. Or, dacă acest spațiu astfel repolarizat nu e niciodată decît expansiunea-dilatarea inimii divine, lanțul animic nu e altceva decît activitatea divinei Sofia „care urcă și coboară pe scara făpturilor, ca pe sunetele unei game”⁹⁵. La acest lanț face aluzie Schelling încă în *Sufletul lumii* și face din el figura Totului în devenire, adică a ceea ce vrea să fie filosofia sa: „Un lanț vital continuu, revenind asupra lui însuși, cu

85. *Œuvres métaphysiques*, pp. 49-50.

86. *Essais*, p. 86.

87. C. Bruaire, *op.cit.*, pp. 23-24.

88. *Les Ages du monde*, p. 117.

89. C. Bruaire, *op.cit.*, p. 23.

90. *Les Ages du monde*, p. 113.

91. *Œuvres métaphysiques*, p. 78.

92. *Les Ages du monde*, p. 130.

93. *Ibid.*, p. 127.

94. *Ibid.*, p. 76.

95. *Ibid.*, pp. 130-131.

fiecare za o părțică indispensabilă a Totului”⁹⁶. Dar acest lanț – „nesfârșită dragoste de sine” a identității inițiale – își află în lume *amprenta* sa, noțiune ce permite devierea relației dintre esență și forma ei spre viziunea unui soi de marcaj, de *formă în căuș* în așteptarea identității sale : „o singură și unică lume saturată de Dumnezeu”, va spune Schelling în *Sufletul lumii*. Fără acest lanț ce simbolizează legătura dintre ele, nici Natura, nici Spiritul nu pot fi gândite în mod izolat, și cu atât mai puțin împreună. Dar Schelling subliniază mai ales faptul că materia este deja purtătoare a „dorinței nesfârșite de a se revela”⁹⁷, grație căreia se va manifesta puterea de legare a „copulei infinite”. Problema este atunci de a ști – și aceasta ne permite să deosebim și să legăm între ele *Naturphilosophie* și teosofia – ce figură globală ia această circulație, ce entități leagă și după ce planuri de referință. A numi această legătură „copulă” – în lipsa unei denumiri mai potrivite, precizează Schelling – nu înseamnă oare, într-un astfel de context, a recunoaște că ea este de ordinul dorinței, dor de identitatea sa ascunsă ce mișcă orice lucru, scoțându-l din obscuritatea lui materială și îndreptându-l către „esența luminoasă”?

Or, Schelling afirmă existența unei progresii între obscuritatea greutatei și esența luminoasă, progresie simbolizată prin trecerea de la regnul vegetal la regnul animal și uman și prin trecerea de la fixitatea și coagularea terestre la Aer, apoi la Apă, progresie care este, de asemenea, și o conștiință sporită a libertății, fiindcă în ea *legătura* precumpănește din ce în ce mai mult asupra *legatului*. Schelling ajunge deci să reconstituie polii masculin și feminin ai unei „Opere”⁹⁸ și afirmă : „Prin urmare, copula dintre greutate și esența luminoasă este izvorul de viață al naturii universale, al marii naturi, dar acest izvor din care decurge totul nu e vizibil el însuși”⁹⁹. La un prim nivel, cel al vieții naturale, această progresie culminează în Elementul Apă, dar, evocând acest izvor și această copulă secretă, Schelling a reintrodus Focul : „Formațiile naturii zise neînsuflețite (...) ne permit numai să ghicim forța care le însuflețește ca pe o flacără adânc ascunsă”¹⁰⁰. Or, Focul și toată simbolică Phoenixului vor domina *Virstele lumii* și vor consacra trecerea de la *Naturphilosophie* la o anumită teosofie, ca și cum domeniul *Naturphilosophiei* nu ar putea efectiv să depășească primele trei Elemente (Pământ – Aer – Apă), amprentă a esenței

96. *Essais*, p. 116.

97. *Ibid.*, p. 106.

98. „Din veșnica opoziție și din veșnica uniune dintre cele două principii se naște acel copil perceptibil și vizibil al Naturii, acea copie perfectă a esenței totale care este materia” (*Ibid.*, p. 114).

99. *Ibid.*, p. 117.

100. *Ibid.*, p. 122.

luminoase în planul unei Naturi aproape eternizate și divinizate. În plus, Schelling precizează că există o omologie între materie, Natură și Tot fiindcă în fiecare dintre ele se realizează „eterna unitate dintre infinit și finit”¹⁰¹, cu alte cuvinte, acel *infinit desăvârșit, prezent, real*, care este „Piatra filosofală” schellingiană. Astfel, această omologie, conjugată cu progresia amintită mai sus, încovoie Natura asupra ei înseși într-o unitate, desigur, desăvârșită, dar pe un plan care, continuând să fie matrice, nu este decât amprenta esenței luminoase divine. Este ceea ce Baader a numit supranaturalism și ceea ce Schelling s-a străduit să depășească în *Virstele lumii* – a face mai descifrabil, amplificându-l în plan cosmic și atribuindu-i înseși naturii divine, fenomenul de contracție – expansiune al cărui model fusese oferit de la început de Natură. E vorba așadar de o lărgire a aceleiași mișcări, și mai puternic despărțitoare și integratoare, în timp ce crește tensiunea dramatică, iar Focul tinde să se impună ca singurul element capabil să întruchipeze aceste neconținute morți și învieri succesive :

Cel dintii motor al universului este deci numai inima naturii veșnice sau sufletul sfânt al lumii, care, resorbind și consumind neîncetat în sine toate lucrurile, este cel dintii și cel mai eminent instrument al veșniciei¹⁰².

Prin urmare, reproșul esențial al lui Baader provine de aici : inima Naturii ar fi destul de puternică pentru a străluci prin ea însăși până la divin. Or, se pare că, mai degrabă – ba chiar în *Virstele lumii* –, ceea ce domină la Schelling este conaturalitatea, iar „teurgia continuă” este chiar expresia ei. Fiindcă ceea ce vrea Schelling este ca Unitatea să fie redată plenitudinii sale active, grație *acțiunii vindecătoare a filosofului*, și să se rafineze și să se întărească „noțiunile intermediare”, care, creînd spațiul viziunii plene, amplifică „mișcarea prin care veșnica natură se înalță din ce în ce mai mult către suprem, pentru ca apoi să coboare din nou și să-și reînceapă ascensiunea”¹⁰³. Or, nu e mai puțin sigur că „supremul” schellingian – fie el numit Dumnezeu – nu este Dumnezeul creștin căruia Baader îi încredințează propria sa „alchimie”, dezbateră lor contribuind la lămurirea statutului mediator și conducător al Artei hermetice, susceptibilă de „a informa”, a dinamiza și a duce la îndeplinire atât *Naturphilosophia*, cât și teosofia. Gîndirea lui Schelling lasă totuși să se întrevadă punctele de posibilă fractură, care, în absența „copulei

101. *Ibid.*, p. 104.

102. *Œuvres métaphysiques*, p. 92.

103. *Les Ages du monde*, p. 143.

infinite" ce asigură legătura, ar putea să arunce din nou în izolarea lor diferitele elemente ale acestui Tot resimțit și gândit în mod organic. Uneori se simte într-adevăr neliniștea omului faustic ivindu-se în spatele viziunii unei Naturi care „se caută fără să se găsească”; o Natură neliniștită, deschisă de propria ei libertate asupra unei curate voințe de sine, nu poate oare, mai devreme sau mai târziu, să se orienteze către o „voință de voință”, așa cum se va manifesta cu strălucire la Nietzsche? Dar tot atât de puțin ar trebui pentru ca „pura indiferență, care nu e nimic, dar e totul”¹⁰⁴, prin care libertatea desăvârșită se desfată de sine, zămislește dorul de stingere a unei Voințe nesătule de sine. Iar Dumnezeu secret a cărui venire este așteptată ar putea prea bine, dacă ar înceta să mai fie anunțat de mijlocitorul hermesian ale cărui fulgurante viziuni își au rădăcina în obscuritatea naturală, să devină inaccesibilul, ba chiar nesupusul mai aproape de Yahweh decât de Christos, azvîrlindu-l pe om într-un sentiment de părăsire. Atunci când lipsește legătura – Sartre o va dovedi cu brio în *Greața*¹⁰⁵ –, uimirea înaintea omni-prezenței făpturii în singularitatea sa existențială nu mai e decât „noapte veșnică drept loc a ceea ce, în sine și prin sine, este non-manifestat”¹⁰⁶.

2

Scena filosofală: a vedea potrivit cu Natura

Vopsim noroiul cu Pecetea Regală și am pus în el culoarea Cerului, care întărește vederea celor care o privesc¹.

Eu spun că omul nu are decât un mod de a ajunge la existență, și acesta este de a desăvîrși existența a ceea ce el contemplă².

Lui Artaud îi revine meritul de a fi presimțit ce „misterioasă afinitate de esență”³ leagă principiul teatrului și alchimia, apoi, de a o fi pus, la rîndul său, în scenă și în Operă în propriul său „Teatru al Cruzimii” – o scenă unde cultura occidentală era invitată să-și părăsească autoreprezentarea aducătoare de moarte și să regăsească o conștiință mai înaltă a virtualităților sale. Dacă gîndirea lui Artaud constituie axa oricărei reflecții contemporane ce dorește să aprofundeze această analogie, ea nu ne scutește de a regîndi influența ei pornind de la textele alchimice și, mai ales, de la *scena filosofală* deschisă atât de dramaturgia Operei, cît și de relațiile vizuale stabilite de Artist cu „materia” sa. Sensibilizat de „ciudata afecțiune” pe care o manifestă scrierile alchimice față de termenul „teatru”, Artaud spunea: „ca și cum autorii lor ar fi simțit de la obîrșie tot ce este reprezentativ, adică teatral, în suita completă de simboluri prin care se realizează spiritual Marea Operă, așteptînd să se realizeze în mod real și material”⁴. Or, o examinare a corpusului alchimic ne conduce mai întîi să deosebim folosirea termenului *Theatrum chemicum*⁵,

104. *Ibid.*, p. 55.

105. Asaltat de un „extaz oribil” în fața obscenității existenței contingente, percepută ca o „aplecare, cedare”, Roquentin cosemnează: „Evident, nu știam totul, nu văzusem sămînța dezvoltîndu-se, nici copacul crescînd” (Paris, Gallimard, 1938, p. 123). Or, viziunea „naturală” comună punctului de vedere filosofal și schellingian poate desemna, în schimb, ca pe o carență a „trecerii” – a „copulei infinite” – această uluire îngreșată în fața prezenței oricărui existent.

106. *Œuvres métaphysiques*, p. 75.

1. *Les Sept Chapitres attribués à Hermès*, Salmon, BPC, I, p. 64.

2. J. Bousquet, *Mystique*, p. 44.

3. *OC*, vol. 4, *Le Théâtre et son Double*, p. 58.

4. *Ibid.*, p. 59.

5. *Cf.* p. 55, termenul *Theatrum* însemnînd, de altfel, mai întîi *culegere*.

propriu unei epoci (perioada clasică) marcate de folosirea unei scene „după moda italiană”, unde începe să se exercite controlul unui „subiect”, regizor, actor și spectator al „reprezentăției” pe care și-o dă sieși Rațiunea, de esența unei teatralități filosofale în care intuiția lui Artaud n-a întârziat să discearnă posibilitatea unei „metafizici în activitate”⁶ care îi lipsește dureros Occidentului. Referitor la o astfel de activare, dusă până la un soi de evidență nudă și sporită printr-o decantare, ea însăși „crudă”, traiectoria lui Artaud a izbutit să demonstreze mai bine decât oricare alta că nu era nicidecum vorba – cel puțin în sensul clasic al termenului – de o „reprezentăție”. Dar mai rămâne să aflăm cum a conceput și cum a exprimat alchimia această legătură „activă” ce se stabilește treptat între ocult și manifestat, printr-o „ontologie” a vizibilului și o dramaturgie în stare să împingă la paroxism paradoxul unui ezoterism spectacularizat.

Meditînd asupra „mașinăriei” teatrului alchimic – enunțarea rituală a fazelor Operei, tonul hieratic al tratatelor, mulțimea și caracterul convențional al personajelor⁷; ciudățenia fantastică a decorurilor –, R. Alleau se întreabă: „Poate fi ea diferită în mod logic de principiul său filosofic fundamental, unitatea totului, *en to pan*? Dar cum să împăcăm acest principiu metafizic în acest teatru fizic cu o diversitate atât de prodigioasă de imagini, de forme și de figuri?”⁸. Nu înseamnă oare că această dramaturgie trimite, scenic și vizual, la raporturile complexe dintre Unu și multiplu pe care le-am examinat deja în planul limbajului? Fiindcă scena chymică dă, pur și simplu, *spre vedere* ceea ce textele dau *spre citire* și procedează la niște dezorientări foarte asemănătoare, ce permit să devină vizibil caracterul mișcător al unui simbolism care, spune B. Husson, „trebuie să se adapteze fidel la schimbările succesive de roluri acordate principalilor actori ai Teatrului chymic, pe care antagonismul și dragostea reciproce din cursul mutațiilor lor îi fac să lupte, să se atragă, să se înghită și să se vomite unul pe altul”⁹. Dacă pare pertinentă imaginea caleidoscopului folosită de R. Alleau¹⁰ ca să sugereze aceste neconținute schimbări ale unghiului de vedere, desigur că trebuie totuși să facem din ea instrumentul unei „ontologii prezentative”, mai curînd decât al unei metafizici. Căci, dacă putem să vorbim despre drama chymică în termeni de teatralitate și dacă acțiunea curativă a teatrului a fost

uneori comparată cu o transmutație, nu înseamnă oare că scena teatrală și cea filosofală autorizează tocmai ceea ce metafizicile interzic – o *intrupare a invizibilului* într-o „materie” purificată prin acest joc crud, adică tocmai ceea ce recuză atât tradiția platoniciană, cît și metafizica „principială” a lui R. Guénon, pentru care teatrul „este un simbol al manifestării, al cărui caracter iluzoriu îl exprimă cît se poate de perfect”¹¹? Teatrul, locul unde se pune în scenă iluzia, are oare, de acum înainte, altă justificare decât cea de a permite o participare la „un grad mai înalt de realitate”, dar prin intermediul denunțării, directe sau indirecte, a caracterului înșelător al *oricărui* manifestat? Or, dacă și în alchimie e vorba de a accede la un surplus de „realitate”, scena filosofală lucrează totuși la o *glorificare secundă a manifestatului*: „Căci astfel se exaltă-n a ei metamorfoze/ slăvita noastră Piatră-n a ei apoteoză”¹². Așadar, nu pare indiferent pentru statutul și pentru intențiile proprii Artei alchimiei faptul că „materia” se dă astfel spre vedere, se epifanizează, se spectacularizează, în măsura în care Natura este recunoscută drept Locul și instrumentul unei *alte forme de demistificare* a iluziei care nu atinge manifestatul ca atare, ci numai unele dintre carențele sau inflațiile sale ce împiedică „gloria” la care poate aspira în mod legitim.

Unul dintre cele mai descumpănitoare paradoxuri înscrise în însăși dinamica Naturii, ca și în cea a relațiilor Sulf/Mercur, se află, într-adevăr, în coexistența și contemporaneitatea unei mișcări de exhibiție, de dezocultare a contrariului său, de ascundere, de intrare în tacit, de adumbrire; și una, și alta dovedesc un soi de *pudoare ontologică*, educatoare a privirii, iar transpunerea ei în Mare Teatru natural oferit curiozității interesate sau amuzate a oamenilor inaugura, încă din secolul al XVII-lea, „voaierismul” consumator al „societății spectacolului”¹³. Într-un sens, așadar, „materia” acceptă să fie violentată, deschisă, „întoarsă ca o mînușă”, va spune Bachelard¹⁴, fiindcă această aparentă profanare o ajută să se elibereze de zgura ei și să-și „reveleze arcele” (Paracelsus): „A face ca lucrurile care sunt oculte și ascunse în umbră să devină aparente, a le face evidente, a le scoate umbră”¹⁵. De aceea, „scoaterea la iveală” (faptul de „a face să apară”), în care se conjugă extracția și purificarea, este și ea o *monstrație* în care se poate vedea echivalentul filosofal al unei demonstrații, fiindcă

6. *Ibid.*, p. 54.

7. *Aspects de l'Alchimie traditionnelle*, p. 117; Ph. Audoin, „Clavicules”, *L'Œil* (178), octombrie 1969, p. 15.

8. „Le symbolisme alchimique de la mort”, *Cahiers internationaux du Symbolisme*, nr. 37-38-39, 1978, p. 78.

9. Prefața la *Viridarium chymicum*, p. 56.

10. Articolul „Alchimie”, *Encyclopaedia universalis*, p. 598: „Le symbolisme...” (p. 79).

11. „Le symbolisme du théâtre”, *Aperçus sur l'initiation*, pp. 188-189.

12. D. Stolcius, *op.cit.*, p. 232.

13. Cf. comparațiile îndrăznețe ale lui R. Vaneigem dintre spontaneismul „poetic” liberat și *materia prima* alchimică, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 203 sq.

14. *La Formation de l'esprit scientifique*, p. 90.

15. *Le Cosmopolite, Nouvelle Lumière chymique*, p. 81.

ceea ce nu ar fi „adevărat” – adică, potrivit exigențelor Operei, „drept” – nu ar apărea, nu s-ar manifesta sau, cel puțin, nu în modul în care privirea vigilentă să-l poată primi *drept simbol* al unei transmutații în curs: „Această rouă care circulă în vasul filosofic demonstrează plăcutele culori ale Irisului, prin diferitele refracții ale luminii pe norii vapoși, care se ridică de la pământ: ochiul și simțurile sunt vrăjite de admirația acestor fenomene”¹⁶. Și aici, Artaud a văzut „just”, vorbind despre simboluri ca „semne ale unor forțe mature, dar ținute pînă atunci în supunere și inutilizabile în realitate”¹⁷, sau despre Principii ca despre acei delfini care, „cum și-au scos capul, se grăbesc să se întoarcă în întunericul apelor”¹⁸. Așa se întâmplă, de exemplu, cu culorile, mesagere ale Aurului pe care îl însoțesc și îl anunță atunci cînd, „apărînd succesiv și în ordine în materie”, „indică afecțiunile și pasiunile”¹⁹ acesteia. Dar această mișcare ar deveni extraversiune impură dacă nu ar fi însoțită de contrariul său, formulare aproximativă pentru a indica prezența contemporană și coextensivă a unei alte forțe venite să contrazică, să reechilibreze și, la rîndul său, să reveleze, dar de astă dată prin *reocultarea* operată:

Fiindcă uscăciunea și căldura sînt ascunse în piatra noastră, pe cînd frigiditatea și umezeala ei sînt aparente: or, se cuvine să manifeste ceea ce are ascuns și să ascundă ceea ce are manifest; fă deci astfel încît umiditatea și frigiditatea să primească uscăciunea și căldura care erau ascunse în ele și ca ele să formeze o substanță unică²⁰.

Scoaterea la iveală (acțiunea de a face ceva sau pe cineva să devină manifest) nu poate deci să desemneze numai mișcarea de dezocultare, așa cum este înclinată să considere orice filosofie ce asociază iluminarea cu scoaterea la lumină a unui „adevăr”, căci aici sunt făcute să devină manifeste și „adîncurile secrete” – și, în parte, menite să rămînă așa –, și prezența din ce în ce mai strălucită a ceea ce este pe cale să accedă la demnitatea ontologică a unui manifestat transmutat. Iar dacă a se manifesta înseamnă pentru orice „materie” alchimizată a face oricum „act de prezență”, se pare că *actul* determină aici conținutul unei prezențe pe care procesul început nu ne mai dă voie să-l apreciem de aici înainte folosind drept măsură o „esență” care i-ar devaloriza aparența manifestată, a cărei „prezentificare” nu este cu adevărat recunoscută ca atare decît dacă este în paralel culeasă de o privire care poate face să rodească această clipă de comună

16. *Préceptes et instructions de Père Abraham à son fils*, Salmon, BPC, IV, p. 556.

17. OC, vol. 4, *Le Théâtre et son Double*, p. 34.

18. *Ibid.*, pp. 58-59.

19. J. D'Espagnet, *L'Œuvre secret...*, p. 151.

20. D. Stolcius, *op.cit.*, p. 189.

„justețe” ontologică; atunci *Theatrum chemicum* devine cu adevărat „reculegere”, *scenă filosofală*. Loc unde dorința împărtășită a Artistului și a Naturii face să se ivească niște fapte/simbol, pe care procesul ce se desfășoară le transformă în niște „mutanți”, martori ai unei posibile treceri între ocult și manifestat. Miza acestui teatru este atunci de a se servi de aparență nu pentru a întări superioritatea esenței (Platon), nici pentru a denunța iluzia manifestatului (Guénon), ci pentru a opera acea „revoluție oblică” despre care vorbesc textele²¹, acea răsturnare a raporturilor dintre revelat și tănuit a căror întreținere este socotită a frîna ceea ce poate fi muritor în caracterul unilateral al oricărei mișcări ce nu-și cunoaște „dublul”. Astfel, despre un teatru care nu s-ar fixa în nici un limbaj formal, Artaud va spune că „distrage prin faptă falsele umbre, dar pregătește drum pentru nașterea altor umbre, în jurul cărora se încheagă adevăratul spectacol al vieții”²². Fără îndoială că, în asemenea condiții în care se amestecă exigența privind „virtutea” Aurorei și încrederea în posibila ei manifestare/ocultare, relația operativă și contemplativă creează un „mediu” nou, ezoteric de fapt, fiindcă e născut dintr-o *conjuncție rară* dintre privirea devenită ea însăși „activă” a Artistului și lucrarea Naturii, și una, și alta polarizate de „viziunea solară a unității”²³.

Natura își efectuează lucrarea puțin cîte puțin. Și vreau ca tu să acționezi la fel și mai ales ca imaginația ta să fie potrivită cu natura. Și să vezi potrivit cu natura, grație căreia corpurile sunt regenerate în măruntaiele pămîntului. Și să-ți închipui aceasta cu ajutorul închipuirii adevărate, iar nu fantastice. Și să vezi deopotrivă care e căldura care operează coacerea, dacă e violentă sau blîndă²⁴.

Se enunță astfel o deosebire importantă între imaginația „potrivită cu natura”, adevărată, activă, și cealaltă, „fantastică”, ce emană, cum spune L. Braun în legătură cu Paracelsus, de la un „subiect” fără căpătîi și „care se mulțumește, în forul său interior, să-și dea un palid reflex al lucrurilor vizibile”²⁵. Nu putem lăsa totuși partea esențială a lucrării vizuale filosofale să se sprijine pe această deosebire, decît dacă suntem în măsură să privim în *contemporaneitatea lor* diferitele fațete ale puterii „imaginante” a acestei Naturi, instigatoare a unui „a vedea” din care alchimiștii fac cheia aproape oricărei transmutații, fiindcă vederea „potrivit Naturii” permite, se pare, de a face optimă – adică transmutantă – întîlnirea dintre un Foc tainic, asimilat cu

21. Huginus A. Barma, *Le Règne de Saturne changé en siècle d'Or*, p. 148.

22. *Ibid.*, p. 18.

23. M. Aniane, „L'alchimie, «yoga» cosmologique...”, p. 246.

24. *Le Rosaire des Philosophes*, pp. 34-35.

25. „Imaginer”, *Paracelsus, nature et philosophie*, Strasbourg, 1962, p. 66.

umbra Naturii, continuat într-un fel de privire, și un Loc – ochiul Artistului, Vasul Artei, Natură/arhetip. Or, încă și mai de mult, în alchimie, această imaginație își află „activitatea” chiar în dinamica Elementului, apoi a Elementelor puse în circulație pînă la obținerea unei stări de raritate chintesențială: „Chintesența este cincimea din oricare lucru, care are o formă densă foarte subtilă a corpului său, extrasă din cea mai grasă și densă materie și despărțită de cele patru Elemente prin cea mai subtilă și cea din urmă distilare”²⁶.

Dar, dacă pentru alchimiști, ca și pentru presocratici, Elementul este într-adevăr o „metaforă atotputernică”²⁷ ce susține elanul Naturii către vizibilitate și dacă Focul/umbră recunoscut drept omolog al acestei forțe naturale „imaginante” constituie dinamica ezoterică a Operei, cum nu și-ar trage scena filosofală spațialitatea din chiar acuitatea și amplitudinea privirii capabile să înalțe o asemenea conjuncție de ingrediente la o angularitate atît de rară? De aceea, concepția alchimică despre Element este ceea ce determină mai întîi o modalitate a viziunii care își găsește echilibrul ultim în viziunea unui Aur de transmutație, sfredelitura produsă de privire chiar în miezul Elementului reprezentînd o primă izbîndă asupra opacității materiale, străbaterea din care s-ar putea ivi orice meta-foră naturală.

Importanța revoluției elementale este atestată de toate textele: „Piatra noastră trece în pămînt, pămîntul în apă, apa în aer, aerul în foc; aceasta este ordinea, dar coborîrea se face în sens invers”²⁸, spune unul dintre ele, iar N. Flamel confirmă: „Să știți că Știința noastră constă în cunoașterea celor patru Elemente, ale căror calități sunt schimbate reciproc unele în altele”²⁹. Fiecare fază a Operei e astfel marcată de un Element care dă într-un fel *dominanta* (în sensul muzical al termenului) și care determină lucrarea în curs de a face să devină manifestă această prevalență temporară, dar semnificativă. Dinamica elementală nu ține așadar numai de transferul de calități ce permite *trans*-mutația, ci de faptul că fiecare Element este el însuși lăuntric dinamizat de un proces asemănător; ceea ce numim Element nefiind în nici un caz, în alchimie, echivalentul unui atom, al celei mai mici entități ce poate fi concepută și analizată. Elementul este mai degrabă manifestarea singulară a unui ansamblu momentan coerent și, în această privință, simbolic de calități, dominante la un moment dat al Operei. Fiecare Element este, de altfel, și toate celelalte; acestea sunt doar ocultate în el în momentul în care el se

manifestă ca atare, fiindcă Rădăcina unică rămîne prezentă și activă în fiecare dintre ele. De aceea, alchimiștii vorbesc despre *extracție* pentru a desemna actul, el însuși „radical”, ce permite această conversie reciprocă prin circulație: „În pîntecele negrelii se ascunde albeața; trageți-o afară așa cum știți; apoi trageți din pîntecele acestei albețe roșeala, cum veți voi, căci totul zace în aceste trei puncte”³⁰. De altfel, tot așa stăteau lucrurile și cu „focul veșnic viu” despre care vorbește Heraclit³¹, foc care, va spune mai târziu Blake, „își trage bucuria din forma sa”³², fiind deopotrivă agentul metamorfozei și desfășurarea infinită a figurilor sale. Dar alchimiștii au pus accentul îndeosebi asupra unui mod de apariție a „materiei” care cere, pentru a fi înțeles, ca operatorul să devină capabil să simtă și să vadă *prin fiecare Element* rînd pe rînd dominant. De aceea, e absurd să credem că știința ar putea infirma valabilitatea unei asemenea concepții care, de la bun început, se situează în afara oricărei demonstrații a adevărului sau falsului în măsura în care ea urmărește o mutație a sensibilității operative orientate mai mult de exactitatea „precisului, justului”, decît de scoaterea la lumină a „adevărului”. Aceasta a fost, de altfel, intuiția lui Nietzsche, care spunea, privitor la Elementul prim la presocratici, că, „chiar după prăbușirea edificiului științific, mai rămîne totuși totdeauna o rămășiță. Și tocmai această rămășiță cuprinde o forță activă și, într-un fel, speranța unei fecundități viitoare”³³. Hipersensibil la viața Elementală, Artaud, la rîndul lui, n-a putut decît să constate importanța

acestei active poezii a imaginilor de care se serveau vechii alchimiști. Și fiecare imagine ne readuce la un principiu, și a spune că apa nu este un element simplu, așa cum pretinde știința modernă, nu infirmă cu nimic teoria Marilor Principii, bazată pe unitatea apei ca simbol al unei stări care este un lucru simplu³⁴.

În același timp, viziunea „elementală” lasă să se prevadă ce ar putea însemna o „simplitate” ultimă – „simplitatea concretă a suflului”, va spune Artaud³⁵ –, expresie a unei chintesențe reîntoarce în Pămînt, mister și mai enigmatic pentru toți oamenii de Operă decît strălucirea Pietrei, dacă e adevărat că Pămîntul a rămas Locul inițial și ultim al „dramei cosmice” pe care au orchestrat-o cuvîntul poetic al presocraticilor și cel al alchimiștilor. Nietzsche și-a dat seama că, prin

26. Ph. Ulstade, *Le Ciel des Philosophes*, 1546, s.l.

27. K. Axelos, *Héraclit et la philosophie*, Paris, Ed. de Minuit, 1971, p. 196.

28. *Le Rosaire...*, p. 79.

29. *Le Désir désiré*, p. 185.

30. *La Tourbe des Philosophes*, Salmon, BPC, II, p. 37.

31. *Les Présocratiques*, fragm. 30, p. 153.

32. *Œuvres*, III, p. 137.

33. OC, *Ecrits posthumes*, *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, p. 222.

34. OC, vol. 8, p. 17; cf. și pp. 128, 149, 157.

35. OC, vol. 18, p. 121.

această concepție „imaginară” a Elementului, filosoful caută să „facă să răsună în el armonia universului și să o exteriorizeze în concepte”, cel puțin dacă „actorul” din el „se întrupează în alte corpuri, vorbește cu glasul lor și știe totuși să exteriorizeze această metamorfoză și să o exprime în versuri”³⁶. Neîntâlnind metamorfoză, Elementul provoacă o dorință asemănătoare de mutație, de smulgere din legea aspră a Ființei, comună științei și metafizicii. Or, dacă nu putem considera de la bun început și fără nuanțe că exaltarea nietzscheană a „ivirii”, ca expresie a unui „dincolo de adevărat și de fals”, este omoloaga lui „a face să apară” ca principiu de *exactitudine* filosofală, dinamica elementală constituie, în ambele cazuri, calea de acces la un alt mod de viziune și de prezență în lume, care are, în opinia alchimiștilor, valoare de discriminare și care devine posibilă prin observarea atentă a „semnelor esențiale și hotărâtoare, care aderă în mod *radical* la materie și indică schimbările ei cele mai importante”³⁷. Viziunea alchimică a Elementului ne permite deci să înțelegem „din rădăcină” conexiunea intimă dintre dinamica imaginară și deja metaforică a „materiei” și nașterea funcției simbolice, înțeleasă la acest prim nivel ca forță propulsivă de actualizare și de „prezentificare” ce caută, prin traseul său spre vizibilitatea manifestată, o *ponderație orientată*, convertindu-se în „adevăr”: „Când vei reda echilibrul greutateilor Elementelor tale, daruri ți se vor înfățișa ochilor tăi”, spune un tratat³⁸. Inspirându-se în această privință din alchimie, Bachelard nu a uitat să îndemne la „întoarcerea la imaginile materiale însele”³⁹, fiecare Element putând fi considerat „principiul unui dar conductor care dă continuitate unui psihism imaginant”⁴⁰.

Tranzitul ocult al metaforei

Pe drept cuvânt recunoscută ca principiu de coeziune propriu oricărei forțe de conducție imaginantă, această continuitate nu este oare și manifestarea a ceea ce Blake numea „Geniul poetic” care, spunea el, este „omul adevărat” din care decurg corpul și formele vizibile în afară⁴¹? Dar, fiind întărită de analogia inițială Element/imagină și de rotunjimea circulației elementale, nu riscă oare această continuitate să ducă la confuzie, dacă ar trebui luată ca expresia plenară a funcției

simbolice, așa cum o pune în scenă alchimia? Ar însemna atunci să nu punem preț pe ceea ce este deopotrivă geniul și „nebulia” Operei – consimțirea la ruptură și pierderea oricărui „sens” dublu trăit în incertitudinea Noptii (*nigredo*) și în strălucirea Amiezei (ora fără umbră) – să nu punem preț nici pe omologia Foc/umbră prin care devine totuși posibil să percepem relația ezoterică dintre „a vedea potrivit Naturii” și *a filosofa prin Foc*, relație ce impune să nu amalgamăm de la bun început acel mare elan metafizic furnizor de imagini și versantul său ocult, acea „imanentă forță” (Braun) informantă despre care nu se spune că ar produce imagini, într-atât pare de îndreptată spre punerea în lumină a vizibilului însuși astfel „prezentificat”, forță care însă reține și temperează violența vizibilului printr-o „rezervă” din ce în ce mai fin ponderată: „E vorba de a face să apară, în lumina pe care însăși natura o aprinde în noi, nevăzuta conjugare a forțelor și virtuților. Aceasta înseamnă a imagina corect”⁴².

În acest sens, ceea ce spun alchimiștii despre „Focul filosofic” întărește ceea ce s-a spus deja despre puterea ocultă a umbrei și face încă și mai perceptibil momentul în care arta ponderărilor filosofale – faimoasa guvernare a Focului despre care vorbesc tratatele – duce „materia” la o asemenea stabilitate, încât în ea se inversează raporturile dintre vizibil și invizibil, măsurabilul găsindu-și de acum înainte temeiul în incomensurabil. În acest sens, *filosofarea prin Foc* constituie în primul rând o lucrare de reglare care ne permite să operăm conjuncția dintre focul interior care mocnește în fiecare „natură” și Focul natural cosmic „răspândit de toată natura, fiindcă fără el ea n-ar putea acționa; și peste tot unde e păstrată Virtutea vegetativă, acolo e ascuns și acest foc”⁴³. Prizonier deopotrivă al „răcelii Pământului” și al „umezelii apei”⁴⁴, Focul acesta își așteaptă eliberarea de la Arta alchimiei, care e mai mult sau mai puțin pricepută să regleze diferitele focuri – „Focul de roată” ce animă circulația filosofală și este el însuși bifid (roată ocultă și manifestă); focuri speciale proprii fiecărui Element, anotimp, „natură”: Foc de baie (iarna), Foc de cenușă (primăvara), Foc de căldură (vara), Foc de flacără (toamna), singurul căruia i se spune „reverberant”, desigur, după încovoierea energiei sublimat către Pământ toamna, timpul culesului viilor, după Hermes. Ansamblul acestor ajustări și potriviri complexe – amintind în multe privințe lucrarea asupra suflului și suflurilor practică de fiziologia subtilă yoghină și daoistă – duce „materia” într-o stare în

36. F. Nietzsche, *op.cit.*, p. 224.

37. J. D'Espagnet, *op.cit.*, p. 152.

38. D. Stolcius, *op.cit.*, p. 155.

39. *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, J. Corti, 1948, pp. 236-237.

40. *L'Air et les Songes*, p. 15.

41. *Œuvres*, III, p. 53.

42. L. Braun, *op.cit.*, p. 62.

43. M.A. Crasselame, *La Lumière sortant par soi-même des ténèbres*, p. 217.

44. *Loc. cit.*; J. D'Espagnet, *op.cit.*, pp. 174 sq.; G. Dorn, „De la fermentation et la pondération philosophiques”, *Alchimie* (trad. B. Gorceix), pp. 134-135.

aceiași timp chintesențiată, aureificată, arzătoare și „Îngerească”, după cum punem accentul pe purificarea și echilibrul elemental realizate, pe raritatea conținutului metalic căpătat, pe ardoarea „multiplicativă”, care de aici înainte îi aparține, sau pe vizibilitatea/invizibilitatea în care culminează. De aceea, lumea „îngerească” este cea care „realizează ordinea transmutației Elementelor”⁴⁵, iar Focul tainic este „nu omenesc, ci îngeresc”⁴⁶, căci în el configurează puterea *separatoare* și cea *revelatoare*, Îngerul care vine să răsplătească prin prezența lui orice transmutație pe cale de a se înfăptui și angelitatea astfel căpătată de „materie” atestînd – invers decît în înțelesul curent al termenului – iminența unei întrupări care nu-și va găsi totuși subtila „corporificare” decît prin „întoarcerea în Pămînt”: „Căci Îngerii sunt un uragan, iar ca să sufle uraganul este nevoie de copaci, de aer și de pămînt”⁴⁷. Îngerul apare ca stăpîn al măsurilor și greutateților filosofale în alchimia occidentală⁴⁸, ca și în Gnoza șiiită ismailită, al cărei inspirat exeget a fost H. Corbin. El a restituit imaginației active, ca și „Științei Balanței” jabiriene⁴⁹ un rol hermeneutic neglijat de raționalismul occidental, hermeneutul spiritual și „îngeresc” dovădindu-se „întrucîtva un «schimbător» de valoare și de direcție”⁵⁰. Cu alte cuvinte, un alchimist. Or, dacă vom considera că virtutea informantă și conductoare a acestei imaginații ajunge să se manifeste și prin producerea de imagini, va trebui să observăm constanța acestora, atunci cînd un poet, ca Char, de exemplu, se lasă, la rîndul său, „transportat” de o *exigență metaforică* asemănătoare:

Înțelegerea cu îngerul, grija noastră primordială.

Înger, ceea ce, înăuntrul omului, ține la o parte de compromisul religios, cuvîntul celei mai înalte tăceri, semnificația care nu se prețuiește. Acordor de plămîni care aurește ciorchinii vitaminizați ai imposibilului. Cunoaște singele, ignoră cerescul: lumînarea ce se pleacă la nord de inimă⁵¹.

Dar dacă recunoaștem în Element și în Natură puterea metaforizantă în care-și are obîrșia funcția simbolică, înseamnă oare că

45. *Aphorismes chymiques*, p. 23.

46. *L'Eclaircissement du testament de R. Lulle*, Salmon, BPC, IV, p. 302.

47. A. Artaud, OC, vol. 10, p. 27.

48. Ca în orice Magie naturală în care omul „simbolizează cu Îngerii, în ceea ce privește trupul invizibil și sufletul chibzuit cu ajutorul căruia operează și conversează cu ei și are aceeași înțelepciune ca și ei, fiindcă sufletul e tovarăș obișnuit al Îngerilor” (Crollius, *La Royale Chimie*, p. 71).

49. Cf. „Le «Livre du Glorieux» de Jâbir Ibn Hayyân”, *L'Alchimie comme Art hiératique*, pp. 147-219.

50. *Temple et contemplation*, Paris, Flammarion, 1980, p. 48.

51. OC, *Fureur et Mystère*, p. 179.

acest tip de traseu conductor reprezintă în sine un mod de acces la simbolic? Dacă în alchimie forța metaforizantă prin excelență este Natura, iar imaginația activă constituie Focul ei tainic, acest Foc/umbră nu poate, pare-se, cel puțin la început, decît să vehiculeze tulburătoarea reversibilitate a oricărei Naturi: „Această tensiune specifică, a prezenței și absenței, care instalează toate lucrurile într-o imposibilă ambiguitate și le transformă totdeauna din nou în semne”⁵², spune L. Braun despre *Einbildungskraft* paracelsiană. Această reversibilitate și această ambiguitate nu-și găsesc depășirea transmutantă decît în Figura îngerului care exaltă și pacifică posibilul lor antagonism doar cu prețul unei puneri în Operă și în scenă de ordin filosofal, operînd o transvaluare începînd de la care vor putea fi percepute într-o altă lumină raporturile dintre vizibil și invizibil, dintre măsurabil și incomensurabil, punere în scenă obligatoriu „crudă”, activată de o „puritate cu tăiș cumplit”⁵³, asociată de Schelling, de asemenea, cu angelitatea și permițîndu-ne, desigur, să constatăm reciprocitatea dintre simbolic și observabil asupra căreia insistă pe drept cuvînt R. Alleau⁵⁴, dar mai ales să concentrăm dramaturgia filosofală asupra *nucleului dur* al funcției imaginative și simbolice, în acest Loc „natural” unde se înnoadă relația simbolizare/transmutare, nu doar în virtutea continuității exaltate a țesutului simbolic urzit de multiplele trasee metaforice, ci prin însăși ruptura sa, făcînd astfel loc forței tulburătoare și fecundante a umbrei. Ca una ce reprezintă tentativa cea mai extinsă de a fonda „în mod material” simbolismul, a cărui dinamică o înscrie chiar în inima Elementului și căruia filosofia sa „naturală” îi metaforizează neîncetat elanul, alchimia conduce astfel pînă la nodul, cu adevărat crucial, unde nu există decît transmutație „simbolizantă” și simbolizare „transmutantă”, dar cu prețul unei rupturi a elanului inițial metaforic, a cărui singură continuitate nu ar putea avea valoare de *anabază*, termen mai poetic și mai filosofal decît oricare altul, deoarece conjugă ascensiunea cu expediția aventuroasă înăuntrul „pămînturilor”, răscește naturală și de limbaj ivită la întretăierea dintre mișcarea metaforică ce poartă orice „materie” alchimizată spre mai multă vizibilitate și cealaltă, coborîtoare, care întoarce ardoarea de foc a „materiei” în Pămînt:

Făgăduită destinelor noastre această suflare de pe alte tărîmuri și, purtînd dincolo semințele timpului, strălucirea unui veac răsărind pe cumpăna balanțelor⁵⁵.

52. L. Braun, *op.cit.*, p. 60.

53. *Les Ages du monde*, p. 56.

54. *Aspects de l'Alchimie traditionnelle*, p. 130.

55. Saint-John Perse, OC, *op.cit.*, „Anabase”, *Eloges*, p. 94.

Dar oare nu la această răscruce devine vizibilă și bifurcarea căilor filosofică și filosofală, de aici înainte polarizate de două forme diferite de decantare a imaginii și a raportului față de imagine? Una pronunță o condamnare drastică⁵⁶, pe care o dovedește, de pildă, și versantul epistemologic al lucrărilor lui Bachelard; cealaltă caută, sub patronajul lui Hermes, zeul răspîntiilor, să negocieze un alt raport față de imagine, pe care nu l-am putea totuși califica în mod prea simplu drept „simbolic” ca să-l deosebim mai bine de „conceptual”, într-atît depinde, de fapt, caracterul său filosofal de natura Locului „natural” promovat de privire drept scenă chymică și de natura rupturii care se operează aici cu titlul de Artă alchimică. Pare, într-adevăr, greu să reducem de acum înainte scena filosofală la un spațiu de înaintare împrumut, unde s-ar desfășura drama chymică, de vreme ce ea se dovedește mai ales *Locul totdeauna virtual*, deși „naturalizat” de Artă, unde fasciculul rotitor al caleidoscopului face în permanență să se caute și să coexiste noi echilibre *imponderabile* între despărțitor și legător, ocult și revelat, deschis și închis, scenă unde punerea în Operă a „dramei esențiale” produce, spunea Artaud, „stări de o acuitate atît de intensă, de un tăiș atît de absolut, încît simțim prin tremurul muzicii și al formei amenințările subterane ale unui haos pe cît de hotărîtor, pe atît de primejdios”⁵⁷. De aceea, este important să nu confundăm spărtura de sens pe fond de continuitate metaforică – adică, de fapt, simpla declivitate ce lasă intact și întreg țesutul natural și de limbaj – cu o ruptură din care același țesut ar ieși „alterat” – însemnat cu fierul și cu Focul alterității –, pornind de la un „străfund” a cărui pierdere suferită nu ar putea garanta că va mai fi, de acum înainte, întreg, deplin, ci mai degrabă „comutat”, transmutat. Această incertitudine îl îndeamnă pe F.J. Marquet să se întrebe dacă „răscumpărarea pentru a fi stat «față în față» cu Îngerul nu e totdeauna prăbușirea sistemului obișnuit de identificare a lumii care ne garantează normalitatea”⁵⁸. Metafora totdeauna dublu naturală și de limbaj ar fi deci puternic conductoare, pînă la un *sit* obligatoriu ambiguu, fiindcă în el se conjugă și se transmută stabilitatea mormîntului, singurul localizabil în mod definitiv, și sacralitatea templului⁵⁹ ridicat în locul unei memorii asumate, în sensul în care Y. Bonnefoy a

56. Cf., în legătură cu aceasta, precizările lui G. Durand, *L'Imagination symbolique*, pp. 21 sq.; *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 11 sq.

57. *Ibid.*, p. 61.

58. „La lutte avec l'Ange”, *Cahiers de l'Hermétisme, L'Ange et l'Homme*, Paris, A. Michel, 1978, p. 232. Articolul stabilește o paralelă între episodul biblic al luptei lui Iacov cu Îngerul și exigențele transmutației alchimice.

59. Ambiguitate descifrabilă prin spectrul semantic al cuvîntului latin *situs*.

putut spune: „Orice monument este metafora acestei voințe de a fi prin cuvinte și totuși în pofida lor, de a fi prin chemare și în pofida visului, de a fi prin cuvînt și în pofida limbii, fiindcă el se înalță într-o absență care devine o țară”⁶⁰ și, de asemenea, în sensul în care înaintarea în multe privințe „filosofală” a lui Heidegger l-a condus către un *sit* asemănător, găsindu-și „corporificarea” verbală în vechiul cuvînt *Ort* (pios), în care sclipesc deopotrivă strălucirea „vîrfului de lance” și umbrirea reculeasă a oricărei „pietăți”:

În el vin să se întîlnească toate. Situl reculege la sine, ca și la suprem și la extrem. Ceea ce reculege, pătrunde și amortește totul. Ca loc de reculegere, situl aduce către sine, veghează la ce a adus, desigur, nu ca un înveliș ermetic închis, căci el însuflețește cu transparență și cu trans-sonanță ceea ce este recules și numai prin aceasta îl eliberează în ființa sa proprie⁶¹.

Relativ simplă dacă vedem în ea activitatea „vizionară” care ridică la trecerea ei imagini și semnificații „simbolice” acolo unde activitatea vizuală obișnuită n-ar fi produs decît imagini „fantastice, alchimica „vedere potrivit Naturii” își revelează toată complexitatea atunci cînd de-celăm în ea traseul unei dorințe ce-și croiește drum în sînul unei Naturi de fapt cîtuși de puțin „naturale” de îndată ce dinamismul său imaginant este pus în Operă de Artă – Loc și scenă unde procesul de simbolizare/transmutație care face să-i vibreze inima se dovedește indisociabil de privirea în stare să facă să survină acest spațiu ca scenă „naturală”. Cerc hermeneutic propriu filosofalului, în afara căruia imaginile/simboluri riscă într-adevăr să-și piardă ancorarea, iar activitatea privirii să nu opereze niciodată *trecerea transmutantă* de la vizual la vizionar, acea trecere prin care „viziunea” inspirată a unei priviri își găsește punctul de echilibru într-o „materie” (Aur de transmutație); atunci, „viziunea” devine centrul radiant al „materiei”, în vreme ce „materia” constituie firmamentul „viziunii”: este faimosul „Cer al Filosofilor”⁶² care „ține vîrtos” și îmbină elementele dispersate de vederea obișnuită. În paralel, fiindcă recunoaștem importanța metaforei, trebuie să precizăm statutul filosofal al acesteia sub dublul său aspect, natural și de limbaj, căci orice „materie” verbală alchimizată caută printr-o conducție metaforică „naturală” să acceadă la vizibilitate în cuvîntul/chintesență, iar caracteristic pentru acesta pare mai puțin faptul că scînteiază de focurile magnificenței, cît, mai ales, faptul că satisface un anumit tip de exactitate, punct de sosire al

60. *La Présence et l'Image*, pp. 45-46.

61. *Acheminement vers la parole*, p. 41.

62. *Le Secret magique*, anonim, *Alchimie* (trad. B. Gorceix), p. 150.

unui traseu foarte obscur, pe care creatorii îl cunosc prea bine⁶³ și care dovedește, probabil, prevalența „activității” imaginante a Focului/umbră asupra activității unei imaginații furnizoare de imagini.

Transgresiuni, perversiuni

Într-adevăr, dacă vom considera definiția aristoteliană a metaforei⁶⁴ caracteristică pentru orice logică „identitară”, va trebui să constatăm în ce măsură alchimia și poezia se întâlnesc în practica lor generalizată și mărturisită a „transgresiunii” metaforice în care Hoffmanstahl vedea „schema adevărată și cea mai profundă a spiritului uman, (...) adevărata rădăcină a oricărui gând și a oricărui discurs”, expresia improprie și figurată fiind „nucleul și esența oricărei poezii”⁶⁵. Mai trebuie însă să ne înțelegem asupra sensului nepotrivirii, improprietății transgresive „proprii” oricărei metafore, în care se suprapun simplul „transport dincolo” – figură a *elanului purtător*, fără nici o conotație provocatoare la adresa vreunui alt model – și o voință mai deliberat agresivă față de limitele care ar putea împiedica acest elan, care i-ar putea interzice să se exercite liber. Or, accentuarea distanței dintre aceste două accepțiuni pare a însoți însăși istoria metafizicii de la Platon⁶⁶ încoace, în timp ce, asociind strâns „vederea potrivit Naturii” cu practicarea unei limbi numite „naturală” și, în această calitate, neconținut metaforică (în sensul prim al termenului), alchimia pare, în ceea ce o privește, să fi deplasat funcția transgresivă a metaforei către noțiunea de transmutație, și ea la fel de provocatoare, dar din alte motive. Ne dăm seama deci de complexitatea acestei îmbinări dintre filosofic și filosofal: acolo unde metafizica asociază neîncetat practica poetico-metaforică și primejdioasa transgresiune față de Ființă și esență, continuând să utilizeze în folosul său forța *transferențială* a elanului metaforic, alchimia generalizează folosirea „naturală” a acestui elan, dar trece și concentrează

63. „Obscură lucrare”, spunea Nietzsche (P. Klossowski, *op.cit.*, p. 141), pe care Rilke, la rîndul său, a asociat-o cu săpatul cîrței care înaintează în întineric „prin neîncetate miracole împotriva naturii” (*op.cit.*, vol. 3, p. 262).

64. „Metafora este transportarea la un lucru a unui nume care desemnează un altul, transportare sau de la gen la specie, sau de la specie la gen, sau de la specie la specie, sau potrivit raportului de analogie” (*Poetica*, 21, 1457b).

65. „Philosophie du discours métaphorique”, *Lettre du Lord Chandos et autres essais*, Paris, Gallimard, 1980, p. 38; „Expression figurée”, *op.cit.*, p. 67.

66. Ambiguitate subliniată de F. Yates, care amintește că Renașterea a oscilat între un dispreț foarte platonician pentru imagine – „*Metaforica minus representant rem quam propria*” – și la fel de marea certitudine că *metaforica* „mișcă mai mult sufletul și ajută deci mai mult memoria” (*L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 77-78).

asupra transmutației virtuțile „transgresive”, adică eliberatoare, ale metaforizării. Ajungem deci să ne întrebăm dacă, într-o perspectivă filosofală, traseul metaforic inerent oricărei „naturi” nu este, în mod obligatoriu, acest „trafic ocult”⁶⁷, sortit dispariției sau exploatarei de către metafizică, însă din care alchimia ar fi făcut un *principiu de exactitudine* inedit, și nu exercițiul „pervers” al unei derogări de la esențial. Această restabilire a metaforei în „propriul” său ne autorizează desigur, a *contrario*, să trecem în rîndul practicilor subtil perverse utilizarea ocultă, sau mai curînd ocultată, a unui elan căruia, pe de altă parte, i se condamnă fațăș caracterul primejdios de transgresiv.

Desigur, este metaforic acel „transport” erotic ce permite sufletului, în *Phaidros* și în *Banchetul*, să acceadă în trepte la contemplarea Frumuseții; încă și mai larg metaforică este această înlănțuire gradată, minată de dorința de a ști și de a cunoaște adevărul, grație căreia pot fi legate și străbătute diferitele grade ale unei realități cognoscibile printr-un act în același timp vizual, intelectual și soteriologic numit dialectică, sub forma ascendentă și descendentă pe care a definit-o *Republica* (VI, 510-511). Însă foarte caracteristic pentru funcția esențialmente anagogică a metaforei se dovedește faptul că „al cincilea element”, întrevăzut de Platon ca un soi de chintesență a procesului de cunoaștere, de care cel mai mult s-ar apropia inteligența, a fost privit de el drept cea de-a cincea fază a unei progresii dialectice, și nu drept centru radiant al unei pătrimi elementale⁶⁸. Ca figură universal recunoscută a transportului, care poate să ducă orice oriunde, metafora ia deci definiția „propriului”, care caracterizează... improprietatea ei constitutivă, din spațiul mental și imaginar în care-și înscrie traseul „ocult”; în această privință, nici o figură nu este mai aptă decît metafora să facă perceptibilă diferența de spațiu – și deci de *gestualitate scripturară* – dintre metafizică și alchimie. Bănuită totdeauna că pactizează cu inesențialitatea imaginii-reflex, metafora este sortită de platonism să nu fie decît o figură tranzițională, vasală acelei „teologii” care este aici filosofia. Numai dacă e absolut necesar, metaforicii care sunt poezii își capătă dreptul de cetate dacă acceptă să nu fie decît niște conductori-către-esență și, prin aceasta, să renunțe să mai locuiască în lumea ambiguă și intermediară dintre inteligibil și sensibil – chiar lumea în care operează alchimia –, încredințîndu-i practicii transmutației grija de a face din acest spațiu o veritabilă *scenă filosofală*.

După chipul lui Eros, cu care împarte deopotrivă ambiguitatea și elanul⁶⁹, metafora este totodată (și) legătură, și lipsă, (și) identitate în

67. Expresie a lui M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 167.

68. *Scrisoarea VII*, 342 d.

69. *Le Banquet*, pp. 202-203.

deosebire, și deosebire în identitate. Promovată drept figură majoră a discursului de majoritatea filosofilor „deosebirii” (prin aceasta, de altfel, mai mult nietzscheană decât heideggeriană), care se îndeletnicesc cu „deconstrucția” metafizicii, ea este, din acest punct de vedere, susceptibilă de a aduce cât se poate de aproape calea filosofică de cea filosofală. Dar întâlnirea este adesea neizbutită, din pricină că o desprindere de metafizică, efectuată într-un spațiu ce a rămas neschimbat, este sortită să devină un „efect pervers”, ce e drept, nu totdeauna lipsit de beneficii secundare. De aceea, L. Braun a putut, pe drept cuvânt, să afirme că faimoasa „diferență ontologică” a fost „numită aici pentru prima dată în istoria filosofiei noastre occidentale”⁷⁰; aici, adică în filosofia paracelsiană și alchimică a „vederii potrivit cu Natura”⁷¹. Propoziția este pe cât de neinteligibilă, pe atât de neacceptabilă dacă vom continua să manifestăm și noi neîncrederea platonice față de *Chora* sau dacă vom înțelege să „deconstruim” amintita metafizică, excluzând în continuare – desigur, din alte motive – tocmai Locul în care, *în rădăcinindu-se*, „deosebirea, diferența” nu pactizează totuși neapărat cu producțiile totalitare de „sens”. Cu condiția, este adevărat, ca să fie simultan recunoscute atât necesitatea unui spațiu mijlocitor între sensibil și inteligibil (Cer și Pământ, în formularea cosmologică), scenă filosofală care trebuie, pentru a fi operativă, să rămână *virtuală*, cât și necesitatea unei linii de fractură/sură între vizibil și invizibil, pe care poate opera cu „justețe” translația metaforică, cea care, fiind orientată ezoteric de dorința după Aur, nu caută identificarea acestui Orient cu vreuna dintre întrupările exoterice ale totalității. Dar învățătura alchimică ne face să credem că orice spațiu neutralizat în *res extensa* sau ocultat în funcția sa de *Chora* devine neapărat, mai devreme sau mai târziu, locul unei *omogenizări* de tip totalitar, care, de altfel, formează, împreună cu anumite practici ale eterogenizării fără ancore, o pereche, și ea perversă, spațiul devenind în acest caz un spațiu al unei ocultări a puterii „transmutante” a viziunii. Din această pricină, reflecțiile șovăielnice ale lui Freud asupra ciudățeniei neliniștitoare (*Unheimliche*) pot, în prezenta perspectivă, să pară

70. *Ibid.*, p. 59.

71. De aceea, M. Foucault a perceput în filosofia Naturii a Magiei renăscute *non-coincidența exactă* dintre „hermeneutica asemănării” și „semiologia semnăturilor”: „Dar, fiindcă există o diferență de un «grad» între similitudinile care formează grafismul și cele care formează discursul, cunoașterea și munca ei infinită primesc aici spațiul care le este propriu; ele vor trebui să brâzdeze această distanță mergând, printr-un zigzag nesfârșit, de la similar la ceea ce este similar cu el” (*Les Mots et les Choses*, p. 45).

exemplare pentru o evacuare „perversă”⁷² a problemei Locului – presimțit, totuși, mai întâi drept „fond comun” în accepțiunile divergente ale termenului – în folosul unei *topici*, teatru al unei dinamici libidinale ce funcționează după un model mecanicist și duce, în cele din urmă, la o echilibrare omogenizantă a diferitelor „locuri”, evacuare ce merge în pas cu evacuarea oricărui secret, enigmă sau mister, traduse de acum înainte în termeni de ocultare inconștientă, datorată refulării nevrotice, deci în termenii unei necunoașteri trecătoare.

Atunci când Freud încearcă să adune laolaltă – mai întâi, pentru a le opune – diferitele accepțiuni ale cuvântului *heimlich*, suntem frapați de conotațiile ezoterice legate semantic de acest cuvânt: desigur, ceva intim, familiar, dar și ceva secret, tainic (*Mysticus, divinus, occultus, figuratus*) și, uneori, ceva disimulat, ascuns. Așadar, nimic din spectrul semantic expus nu îndreptățește ascunsul, disimulatul să trebuiască să opereze joncțiunea dintre *unheimlich* și *heimlich*; nimic, dacă nu tocmai teoria refulării, care-și aduce aici cauțiunea tocmai când este în cauză, în acest tip de legătură, natura metaforei tranziționale, care susține raportul ocult/revelat, familiar/neliniștitor: „Astfel, *heimlich* este un cuvânt al cărui înțeles se dezvoltă spre o ambivalență, pînă ce, în sfârșit, se întâlnește cu contrariul său, *unheimlich*. *Unheimlich* este, într-un fel, un soi de *heimlich*”⁷³. Dar aceasta era oare ceea ce spunea Freud că urmărește, această legătură „oarecare”, sau, mai curînd, *solul comun* care permite trecerea între două accepțiuni opuse ale unui termen, care, totuși, își găsesc în el „locul” în care să-și schimbe proprietățile între ele? Astfel, o realitate disimulată este repede considerată neliniștitoare și primejdioasă, în timp ce se aruncă o punte întrucîtva prefabricată între intim, familiar și sentimentul ambiguu de neliniștitoare ciudățenie. În lipsa unui fond cu adevărat comun pe care să-și întemeieze efectiv comunitatea, teoria refulării și practica limbii se ajută una pe alta, încredințându-i unui termen mai curînd mediu decât mediator – disimulatul – sarcina de a lega între ele contrariile (*unheimlich, heimlich*), cu prețul unei alunecări a polisemiei inițiale spre unilateralitatea interpretativă a refulării.

În plus, Freud crede că poate să susțină și mai mult relația neliniștitor/disimulat, disimulat/refulat, printr-o frază a lui Schelling: „Este numit *unheimlich* tot ceea ce ar trebui să rămână secret, ascuns, și care se manifestă”, a cărei gândire, în mod evident, nu o cunoaște și

72. În sensul etimologic al termenului, recunoscut de Freud însuși: „Graba cu care m-am îndepărtat n-a avut alt rezultat decât de a mă face să revin pentru a treia oară, printr-un nou ocol” (*L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1980, p. 188).

73. *Ibid.*, pp. 174-175.

căreia se va abține să-i comenteze cea de a doua parte: „A învălui Divinul, a-l înveli cu o anume *Unheimlichkeit*”⁷⁴. Or, care alt context este mai susceptibil decât filosofia lui Schelling de a face, la rîndul său, manifest caracterul proiectiv al interpretării lui Freud, pentru care *unheimlich* devine „soiul acela de primejdios legat de lucrurile de mult cunoscute și dintotdeauna familiare”⁷⁵, dar a cărui ivire (însoțită de spaimă) în sînul familiarului este, tocmai ea, socotită a desemna existența unei refulări, înspăimîntătorul începînd pe nesimțite să precumpănească asupra neliniștitorului, a ciudatului? Dar a face încă un pas și a-i recunoaște un soi de identitate ciudățeniei nu însemna oare, implicit, a chezașui revenirea ocultismului, împotriva „valului de noroi negru” din care Freud a înțeles „să înalțe dogma sexualității”⁷⁶? A percepe prin intermediul neliniștitoare ciudățeniei posibilul joc dintre ocult și manifestat, exact așa cum l-a înțeles orice *Naturphilosophie* (schellingiană sau alchimică), nu însemna a-i concede filosofiei – și nu oricărei filosofii – mai mult decât era *ingăduit*? Ciudățenia este deci menită de Freud să nu aibă un statut diferit de cel tranzitoriu, ca una ce a fost provocată de o ordine represivă (refularea), a cărei versiune scientistă – voința de a ști și de a elucida – merge să opereze în sens invers, dar în mod la fel de violent, o dezocultare presupusă deopotrivă lămuritoare și eliberatoare. De altfel, lucrul cel mai neliniștitor – fără a fi cu adevărat ciudat – în demersul lui Freud nu este caracterul tranzițional pe care i-l recunoaște ciudățeniei – care metaforă nu este așa? –, ci faptul că, în acest fel, se legitimează simultan două forme de putere antagoniste, dar avînd aceeași natură, care formează un soi de cuplu blestemat al cunoașterii, totdeauna gata să-și schimbe între ele – pe o absență totală de „fond” comun – rolurile de asupritor/asuprit, neliniștea riscînd, de altfel, să se deplaseze pur și simplu și să se instaleze sub formă de frică tocmai în locul în care se impune, de aici înainte, o astfel de omogenizare iluzoriu securizantă.

De altfel, tocmai pregnanța omogenizantă a teoriei refulării îl împiedică pe Freud să vadă bogăția eterogenizantă a materialelor pe care el însuși le-a adunat. Dar frica de a recădea în nediferențiatul infantil, în narcisismul nelimitat sau în animismul magic pare la el atît de puternică, încît nu-l lasă să se oprească asupra uimitoarei bogății simbolice suscitată de însăși ambiguitatea neliniștitoare ciudățeniei care este, în primul rînd, cum prea bine o simte, domnia tulburătoare a unei *mai mici separări* dintre real și imaginar, momentul

74. *Ibid.*, pp. 172, 194.

75. *Ibid.*, p. 165.

76. Cf. C.G. Jung, *Ma Vie*, p. 177.

„cînd simbolul capătă importanța și forța a ceea ce era simbolizat”⁷⁷. De aceea, ne apropiem de posesiunea „demonică”, de domnia „atotputerniciei gîndurilor”⁷⁸, pe scurt, de toate formele de arhaicitate magică pînă atunci conștient depășite sau refulate cu succes. Nu discutăm aici faptul că ar fi vorba efectiv de o primejdie psihologică, dar ceea ce sugerează Freud cînd întărește separarea dintre real și imaginar, sărăcind totodată diversitatea planurilor „realității”, nu e oare o *altă formă* de alunecare în nediferențiat? Faptul că prin ea Freud s-a simțit mai puțin direct amenințat e una, dar e altceva să trebuiască, după el, să considerăm această omogenizare însuși triumful „demonului perversității”⁷⁹, care, gonit din spațiul unde provoca perturbarea – dar unde ar fi putut la fel de bine să trezească o dorință de „transmutație”⁸⁰ – se ivește pe altă ușă, abia deghezată, și împreună cu el, gîndirea, castrată de teoria refulării, nu mai izbutește să discrimineze și să integreze, chezașuind astfel amalgamul sistematic dintre neliniștitor și înspăimîntător, apoi asimilarea înspăimîntătorului cu complexul de castrare și cu frica de a pierde vederea. Slăbirea pereților despărțitori dintre real și imaginar sau amenințatoarea înlocuire a simbolizatului prin simbol sunt, cu siguranță, tulburări de „vedere”. Dar am putea la fel de bine să considerăm că tocmai în această zonă fragilizată se oferea posibilitatea trecerii pe care spunea la început Freud că o caută, dintre *unheimlich* și *heimlich*, lărgită apoi de el la raporturile viață/moarte, animație, însuflețire/automatism⁸¹, umbră/realitate...

Așadar, nu putem decât să constatăm că, la Freud, omogenizarea spațiului mental merge mîna în mîna cu unilateralitatea principiului interpretativ: „Defectul esențial al psihanalizei lui Freud este de a fi combinat un determinism strict, care face din simbol un simplu «efect-semn» cu o cauzalitate unică: imperialista libido”, conchide G. Durand⁸². Înlocuirea reducționismului freudian printr-o hermeneutică „instaurativă” – adică una care respectă polisemia simbolică și este deschisă dinamismului creator al imaginii-simbol – nu rezolvă, totuși, decât o parte dintre dificultățile interpretative relative la spațiul de transmutație însuși, fiindcă aici este vorba despre o incontestabilă

77. *Ibid.*, p. 198.

78. *Ibid.*, pp. 190, 198.

79. În sensul în care o înțelegea și E. Poe în nuvela cu același titlu: „Acționăm pentru motivul că n-ar trebui. Dincoace și dincolo nu există principiu inteligibil” (*OC*, vol. 2, p. 6).

80. Cf. R. Crevel, „Freud, de l'alchimiste à l'hygiéniste”, *Le Disque vert*, număr special, 1922, pp. 86-94.

81. Pe tema automatismului și a Păpușii, vezi interpretările alchimizante ale lui H. Bellmer, pp. 624-627.

82. *L'Imagination symbolique*, p. 48.

mutație a „vederii”, și nu e zis că o astfel de revalorizare îndeplinește, neapărat și sub toate aspectele, cea de-a doua exigență filosofală: „potrivit Naturii”. În plan teoretic, nu există nici o îndoială că antropologia imaginarului, psihologia abisală jungiană, fenomenologia conștiinței religioase... au mers mai departe decât Freud în „comprehenșiunea” simbolismului, îndeosebi alchimic, și în cea a marilor principii ale acestei Arte. Dar dacă cea mai mare parte a acestor hermeneutici postulează că alchimia ar putea fi un model pentru orice *coincidentia oppositorum*, care, la rîndul ei, este condiția oricărei „transmutații” ce-și găsește în cultură cîmpul său, ca să spunem așa, „natural” de aplicare, rămîne de văzut dacă, în lipsa „Vasului de Natură” în care să fie puse în Operă astfel de ingrediente, o astfel de viziune a alchimiei poate depăși stadiul „modelizării”, paradoxală, contradictorială, desigur, dar avînd o polisemie racordată, ce-și găsește totuși piatra de poticnire în raportul totdeauna ezoteric și „poetic” al unei priviri – operative și contemplative – către un spațiu care devine prin ea scenă filosofală, și aceasta prin intermediul unui proces de „naturalizare” care este, după cum am văzut, culmea Artei. Așa se petrec lucrurile, de exemplu, cu „cultura intimă” cu care l-a dăruit din belșug alchimia pe Bachelard.

Lumi intermediare și gestualitate scripturară

Într-adevăr, el asimilează neîncetat spațialitatea „substanței” de transformare și ceea ce el numește „intimitatea substanțială” a „spațiilor lăudate”⁸³: spațiul „lecturii fericite” unde „se bea aurul astral al alchimistilor”⁸⁴ în care se ivește, desprinsă de orice trecut, dar purtînd un imens răsunset psihologic, imaginea poetică concepută ca „metafizică instantanee”⁸⁵. Desigur, Bachelard n-a ignorat luptele care fac din materie „o intimitate certată”, notînd undeva că alchimia, domnind „într-o vreme cînd omul mai mult iubește natura decât o folosește”⁸⁶, poate fi considerată „un materialism nuanțat pe care nu-l poți înțelege decât participînd la el cu o sensibilitate feminină”⁸⁷. Dar femininul acesta este la el mai degrabă contrariul masculinului cuceritor

și violator al intimității, decât agentul/pacient al transmutației în care ar domina o sensibilitate *de tip* feminin, dar pe care alchimistii o asociază mai ales cu puterea imaginativă și „activă” a Focului/umbră din Natură. Ar fi oare de-ajuns doar blîndețea „feminină” a unei priviri încrezătoare și admirative pentru a duce compostul spre transmutație?

Bachelard și-a dat seama că privirea trebuia să *multiplie perspectivele* pentru a aborda intimitatea secretă a substanțelor și, respingînd pe bună dreptate „scepticismul ochilor”, tăgăduitor al oricărei adîncimi, el distinge în mod judicios perspectiva dialectică, cea care, răsturnînd relațiile dintre mare și mic, ne permite să descoperim „imensitatea intimă a lucrurilor mici”, și intimitatea substanțială infinită după care se dezvăluie „adevărul adîncurilor”⁸⁸, ale cărui nuanțe alchimice îi par cel mai bun exemplu, dar pe care îl traduce de obicei în termeni de *odihnă*, punct ultim al unei acceptări a privirii devenite la el echivalentul unei transmutații. În felul acesta, ajunge să numească „imensitate intimă” spațiul paradoxal în care expansiunea/exaltarea sufletului, deschiderea asupra vastității și alte „reverii ale infinitului” întăresc, în loc să contrazică, explorarea profunzimii, a „măreției ascunse”. A trăi această imensitate înseamnă deci „a simți consonanța dintre imensitatea lumii și profunzimea ființei intime”, înseamnă a constata că, fără încetare, „spațiul intim și spațiul exterior vin, dacă îndrăznim să spunem, să se încurajeze în creșterea lor”, legătura dintre cele două fiind asigurată de „acțiunea sintetică a sufletului liric”⁸⁹. Ochiul nu mai este atunci cuceritorul unei întinderi cu care se măsoară, ci locul unei involuții spre intimitatea substanței, ea însăși generatoare a unui soi de „multiplicare” cvasifilosofală de imensitate/intensitate, ca și cînd scobirea ochiului prin meditația „substanțială” ar fi totuna cu săparea, scobirea lumii exterioare pînă în punctul în care reveria intimității se dovedește, de asemenea, visare a imensității. Aceasta ar fi puterea „transmutatoare” a *privirii de laudă*, grație căreia „fiecare obiect investit cu spațiu intim devine, în acest coexistențialism, centru al întregului spațiu”⁹⁰. Pare așadar de netăgăduit că Bachelard a văzut în „substanța” alchimică ocazia de a reitera poetic „marele ritual de reciprocitate dintre văzător și viziune” despre care vorbește Milosz⁹¹. Dar, trăind în mod omolog și sincron experiența adusă de imaginea, clipa și intimitatea substanțială, ca deschidere a unui spațiu „lăudat”, generator al unui timp

83. *La Terre et les Rêveries du repos*, pp. 7-57; *La Poétique de l'espace*, p. 117.

84. Citat de M. Schaettel, *Bachelard critique ou l'alchimie du rêve*, Lyon, Ed. l'Hermès, 1977, p. 274.

85. *L'Intuition de l'instant*, p. 103.

86. *La Formation...*, p. 53.

87. *La Poétique de la rêverie*, p. 71.

88. *La Terre et les Rêveries du repos*, pp. 10, 33.

89. *Ibid.*, pp. 173, 176, 183.

90. *Ibid.*, p. 84.

91. *Les Arcanes*, p. 24.

stăpînit, eufemizat, Bachelard a subestimat, prin forța lucrurilor, relația operativă țesută încetul cu încetul între Artist și „materia” sa și, mai ales, precaritatea ajustării care face să se ivească acest spațiu ca scenă filosofală, în sensul în care Bousquet a putut spune: „Ființa noastră tremură de bogăția ei, iar noi trăim între ameteala, fiorul dizolvantei sale imensități și fragilitatea întrupării în care ea ne împinge”⁹². Dacă la Bachelard există o ponderare a privirii între imensitate și intimitate, ea e considerată naturală, fără a se explicita ca *Natură* spațiul în care „are loc” această experiență, lectura ferită, clipa/imagine/substanță sau vasta „rezervă” de imagini furnizate de poeți îndeplinind, fiecare în felul ei, rolul și umplînd locul rămas gol, pe scena occidentală, prin dispariția filosofiei Naturii și a alchimiei. Ne întrebăm așadar dacă Bachelard, continuînd unitar în imagine dinamica potențial filosofală a Elementului, nu a evacuat în oarecare măsură *condițiile de operativitate* ce ar putea face dintr-o privire echivalentul Focului/umbră „informînd” Natura într-un spațiu totodată periculos prin pierdere (*nigredo*) și „naturalizat” prin lucrarea Artei. Această problemă ar deveni cu atît mai interesantă dacă transpoziția începută de Bachelard ar trebui să cuprindă totalitatea spațiului antropologic, scenă vastă, unde cuvîntul poezilor ar servi numai drept contrapondere la o întreprindere pretutindeni înfloritoare de raționalizare și de „cumințire, aducere la rațiune” a oricărei „Naturi”, și nu la o transmutație în mod mai radical subversivă a scenei culturale. Or, această suprapunere dintre *eufemizare* și *transmutație* a fost continuată în parte de G. Durand, cel puțin în *Structurile antropologice ale imaginarului*, ca și cum cele două infinituri imensitate/intimitate trebuiau să sfîrșească prin a se neutraliza, dejucînd astfel timpul și moartea, dacă, într-adevăr, aceasta e funcția de speranță recunoscută imaginarului și „fantasticului transcendent”⁹³:

Alchimia transmutației, a transfigurației simbolice nu poate, în ultimă instanță, să se efectueze decît în creuzetul unei libertăți. Iar puterea poetică a simbolului definește libertatea umană mai bine decît o face vreo speculație filosofică oarecare⁹⁴.

Dacă spațialitatea paradoxală moștenită de la „substanța” bachelardiană îi este de ajuns într-o primă etapă pentru a orchestra redescoperirea „pluralelor lui Psyche” împotriva „strabismului divergent al conștiinței occidentale”⁹⁵ și pentru a reconstitui o *Hermetica ratio*

de inspirație tradițională⁹⁶, însăși logica acestui proiect trebuia să-i îndrepte demersul către o erotizare a raporturilor dintre vizibil și invizibil și o „metamorfoză a privirii”⁹⁷ în raport mai strîns cu realizarea Operei. Dar dificultatea rămîne, fiind legată de orice proiect a cărui intenție filosofală își găsește domeniul de aplicație contemporan într-un spațiu antropologic *a priori* lipsit de profunzime, dacă „spațiul iconografic pur” în care apare imaginea/simbol caracterizată de o „fericită absență de accidente” este marcat de ocularitate, adîncime și omogenitate/ubicuitate, iar dacă spațiul imemorial al culturii umane tradiționale joacă rolul de „rezervă infinită de veșnicie împotriva timpului”⁹⁸, vedem foarte bine cum pot coexista și se pot simboliza unul pe altul aceste două spații, dar mai puțin bine vedem dacă această „simpatie” regăsită este neapărat echivalentul unei „transmutații” și cum ar putea o antropologie a imaginarului, bazată pe emergența dinamizantă, însă *eufemizantă* a imaginilor în sînul unui spațiu astfel de două ori plenar, să devină instigatoarea unei „transmutații” culturale fără a trebui să desemneze mai explicit punctul în care, în acest spațiu, de asemenea, „lăudat”, pierderea consimțită ar putea fi transmutată în plenitudine „Operată”. N-ar trebui, de acum înainte, să insistăm mai mult asupra *procesului* de simbolizare/transmutație decît asupra simbolurilor, momente de grație în care o Natură dă „la iveală” umbra arzîndă care este a sa, imaginația într-adevăr „activă” și activată de Artă lucrîndu-i trupului o „materie” filosofală. Vedem deci riscul ca țesutul mereu întreg al imaginilor/simboluri imemorale să astupe în orice moment găurile unei pierderi, cel puțin temporare, a „sensului”, afectînd orice proces de creație, ca și modernitatea însăși, în această privință *des-Cumpănită*. Faptul că mari creatori, altfel foarte interesați de problema vitală a transmutației, n-au putut să-i înțeleagă influența decît pornind de la punctul lor cel mai intim de prăbușire interioară – cu riscul ca, de atunci încolo, să nu mai producă opere – vrea oare să spună că, în absența acestui țesut întreg, dorința de Operă este sortită haosului sau că, pe scena culturală *actuală*, această dorință nu poate găsi în patrimoniul imaginar tradițional decît ocazia unei reînsușiri, a unei reaproprieri, ridicîndu-se totuși totdeauna pe un „fond” rămas obscur, unde s-a jucat din nou, în mod tragic și pentru fiecare în parte, raportul față de orice plenitudine, unitate, totalitate? Reapare aici, sub o nouă formă, cercul hermeneutic propriu filosofalului: astăzi, nu există

92. *Le Bréviaire bleu*, Mortemart, Rougerie, 1977, p. 27.

93. *Les Structures...*, pp. 439 sq.; *L'Imagination symbolique*, p. 118.

94. *L'Imagination symbolique*, p. 39.

95. *L'Ame tigrée*, p. 152. Într-un cu totul alt context filosofic, Merleau-Ponty, doritor să gîndească „trupecul” lumii, a ajuns și el să denunțe „strabismul ontologiei occidentale” (*Le Visible et l'Invisible*, p. 219).

96. „*Hermetica Ratio* et science de l'Homme”, *Science de l'Homme et Tradition*, pp. 162-226; „Le XX^e siècle et le retour d'Hermès”, *Figures mythiques et visages de l'Œuvre*, pp. 243-306.

97. Cf. îndeosebi „Le regard de Psyché”, *L'Ame tigrée*, pp. 151-183.

98. *Les Structures...*, pp. 432, 443.

transmutație fără a face apel la cultura prinsă în „întregul” său, și nu în versiunea trunchiată pe care și-a bazat multă vreme superioritatea Occidentul, dar nu există cultură *spirituală* dacă nu s-a schițat cel puțin, în mod personal și creator, un traseu hermeneutic susceptibil de a se dovedi filosofal, în lipsa căruia și-ar căpăta întregul său înțeles verdictul heideggerian: „Filosofia care este în curs în epoca metafizicii desăvârșite este antropologia (...). Devenită antropologie, filosofia piere din cauza metafizicii”⁹⁹.

De aceea, faptul că o operă ca aceea a lui H. Corbin – preocupat la început de fenomenologia lui *verstehen* la Dilthey și Heidegger – a reabilitat deopotrivă imaginația activă în funcția sa noetică și teofanică¹⁰⁰, a făcut inteligibilă legătura dintre hermeneutica spirituală a Islamului *știit* (*ta'wil*) și transmutația alchimică occidentală; în sfârșit, a redescoperit într-un asemenea context rolul fundamental al lui *Mundus imaginalis* (*‘alam al-mi‘āl*), spațiu mediator în absența căruia „articulația dintre sensibil și inteligibil este definitiv blocată”, în timp ce „se dislocă schema lumilor”¹⁰¹, menite de acum înainte intelectualismului și dualismului, predispune într-adevăr această operă să constituie focarul și axa oricărei reflecții pe scena filosofală, scenă a cărei perenitate în Occident – sub forme, desigur, mai puțin „glorioase” decât cele dezgropate de Corbin – atestă vigoarea mereu tînără a unei dorințe de a Opera ce contracarează în fapt „catastrofa spirituală” pe care o reprezintă dispariția oficială a acestui spațiu vizionar de transmutație. Această operă este o referință dătătoare de inspirație dacă nu uităm că topografia vizionară subtil etajată și ponderată a Islamului *știit*, ce cheamă o reprezentare în formă de diagrame, nu-și găsește corespondentul exact în spațiul operativ al alchimiei occidentale; o asemenea rudenie spirituală între „gnosticii” Orientului și Occidentului îndemnându-ne totuși să credem că Oglinda Naturii ar fi putut juca în plan mezocosmic un rol asemănător – mijlocitor și reflectant – cu cel al lui *Mundus imaginalis* și că alchimia ar fi putut ocupa, în raport cu creștinismul, un loc asemănător cu cel al „Științei Balanței” jabiriene față de profetologia *știită*: „Imamul este pentru lumea spirituală ceea ce sunt Piatra sau Elixirul pentru lumea Naturii”, amintea Corbin¹⁰². Faptul că aria, cîmpul semantic occidental, nu a

izbutit să integreze și să transcrie fără deformări subtilitățile acestei topografii vehiculate de scrierile alchimice arabe încă din Evul Mediu ar explica, în parte, pentru unii obscuritatea textelor occidentale, Occidentul neavînd un echivalent pentru „cea de-a treia lume”, pentru care Imamul putea „aduce dovada tangibilă”¹⁰³ întru și spre slava lui Allah. Dar, în schimb – și, desigur, fiindcă spațiul operativ al alchimiei constituie totuși în plan cosmologic un soi de omolog al acesteia –, lectura textelor persane poate lămuri ceea ce, la cei vechi și la moderni, dovedește aceeași exigență mijlocitoare și transmutatoare: că un Loc nesituabil, dar *situativ*¹⁰⁴, deopotrivă „mediu” și finalitate a căutării, atins de o serie de discontinuități descumpănitoare și cu prețul unei modificări radicale a percepției obișnuite, își revelează existența „îngerească” și absolvitoare¹⁰⁵ oricui dorește să opereze în el o *transvaluare care să fie și o ponderație*: „A descoperi în fiecare corp raportul care există între manifest și ascuns, exterior și interior (exoteric și ezoteric)”¹⁰⁶.

Dacă *ta'wil* este „știința ezoterică a Balanței și a opticii”¹⁰⁷ și dacă alchimia „presupune în esență această activitate hermeneutică cu mai multe sensuri simultane, convertind unele în altele diferitele niveluri ale realului”¹⁰⁸, atunci au fost, probabil, hermeneuți și alchimisti, fără să se fi preocupat de aceasta, toți poeții conștienți, cum spune Char, de a trebui „să țină cumpăna dreaptă între lumea fizică a treziei și ușurința de temut a somnului, liniile cunoașterii în care culcă trupul subtil al poemului, mergînd pe neștiute de la una la alta din aceste stări diferite ale vieții”¹⁰⁹, sau capabili, cum a fost Michaux, de a căuta confirmarea unei anume „suveranități” inalienabile a omului chiar printre dereglările viziunii. Cine ar putea afirma că e vorba aici *numai* despre cuvinte, căci la fel de bine a fost un timp cînd Occidentului i-au lipsit cuvintele pentru a spune „aceasta”? Cine va dovedi vreodată că prin găsirea *anumitor cuvinte* nu s-a „realizat” cu justete ceea ce ele desemnează, în ordinea incalculabilei precizări? „În speranța prezenței, nu se «semnifică», se lasă o lumină să se

99. „Dépassement de la métaphysique”, *Essais et Conférences*, pp. 99-100.

100. *Corps spirituel et Terre céleste*, pp. 38, 121: „Organul vederii este Imaginația activă, singura care pătrunde în regatul intermediar, își face vizibil sieși invizibilul din vizibil. Ea este *quinta essentia* a tuturor Energiilor vii, corporale și psihice”; *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, Paris, Flammarion, 1958, pp. 143 sq.

101. *Corps spirituel...*, pp. 9-10.

102. *En Islam iranien*, vol. 1, p. 92; „Le «Livre du Glorieux», *L'Alchimie comme Art hiératique*, pp. 196 sq.

103. G. Heym, „The Aurea Catena Homeri”, *Ambix*, mai 1937, p. 81.

104. „Mundus imaginalis ou L'Imaginaire et l'imaginal”, *Cahiers internationaux du Symbolisme*, nr. 6, 1964, pp. 3-25; *L'Homme de lumière dans le soufisme iranien*, pp. 13 sq.

105. „Le récit d'initiation et l'Hermétisme en Iran”, *Eranos-Jahrbuch*, 1949, pp. 149-179; *En Islam iranien*, vol. 2, pp. 29-46; *Temple et Contemplation*, pp. 417 sq.

106. „Le «Livre du Glorieux», *op.cit.*, p. 174.

107. *L'Imagination créatrice...*, p. 79.

108. „Le «Livre du Glorieux», *op.cit.*, p. 152.

109. *OC, Fureur et Mystère*, p. 155.

desprindă, descurcându-se din semnificațiile care o ascund", spune simplu Bonnefoy¹¹⁰. Dar cine va nega că, în anumite împrejurări, limba poate fi, pur și simplu, vârful de lance al Îngerului, purtată de o metaforă pe cât de umilă, pe atât de triumfătoare?

Astfel, drept scenă a unei „transmutații” pe care pudoarea îi sugerează să nu prea o numească – sau doar uneori, când o simte incompletă, încă neformată¹¹¹ –, Michaux și-a ales spațiul. Nici mai mult, nici mai puțin: *spațiul*, chiar locul unde marea tradiție upanishadică spunea că mergeau să se purifice oamenii cei mai ascetici, nemaifiind la sfârșit decât „îmbrăcați în spațiu”¹¹². Ca și Artaud, Michaux cunoaște tradițiile. Dar ce este o tradiție fără această inițiere a „despuierii prin spațiu”¹¹³? Un regal, un belșug de imagini pentru metafizicienii cărora Michaux le reproșează „prea perfectă «știință de a gândi», acele *tabula rasa* înșelătoare, „totdeauna virtual pline”, „plăcerile lor de bogăți”¹¹⁴.

Dar este oare așa de ușor să fii cu adevărat sărac, și sărac în mijlocul celor mai bune, mai luxuriante, seducătoare și înspăimântătoare imagini suscitade de „mizerabilele miracole” ale stupefiantelor? Dar unde, dacă nu printre ele, dezlănțuite, hiper-prezentificate, să simți că scrierea nu e nicidecum produsul mai mult sau mai puțin îngîmfat al unei fizici a lui „meta”, ci „primejdioasa putere de a merge spre ceea ce este, prin infinita multiplicitate a imaginarului”¹¹⁵? În luptă cu rafalele, cu undele pătrunzătoare, cu valurile profanatoare, cu căderile istovitoare ale unui infinit pretutindeni tantalizant, „veritabilul om metafizic”¹¹⁶, care izbutește, cu toate acestea, să-și păstreze cumpăna cea dreaptă, își descoperă și o *statură*, și un *stil*, și, poate, cine știe, un soi de „sfîntenie” neștiută pînă atunci. Cum să nu dorești să termini cu lirismul marilor metafore purtătoare către piscuri esențificate, cînd în jurul tău, în tine, fastuoasa, deliranta și amenințătoarea metaforă a „infinitalui turbulent” își cheamă indirect antidotul – *autoritatea unei gestualități scripturale*, singura în stare să oprească, să recentreze și să înviorizeze această efuziune? Căci realul, spune Michaux, „este rezultatul autorității”¹¹⁷, însă acest real „este totdeauna mai prejos decât esența”¹¹⁸. Nu este mai prejos

110. *L'Improbable*, p. 249.

111. *L'Infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 47.

112. *Upanisad du renoncement*, p. 313.

113. *Les Grandes Epreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 113 sq.

114. *Ibid.*, pp. 13-14.

115. M. Blanchot, „L'infini et l'infini”, *Cahiers de l'Herne H. Michaux*, Paris, 1966, p. 83.

116. H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1978, p. 233.

117. *Les Grandes Epreuves de l'esprit*, p. 24.

118. *Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1972, p. 157.

așa cum ar fi o esență inferioară, ci pentru a fi rezistat vitejește la nebunia unei anume esențificări, căreia, în ciuda aparențelor unei limbi prea îngăduitoare în această privință, chintesența nu îi este prelungirea „subtilizată”, ci doar rodul scoficlit și uscat.

O dată abolite îngrădirile securizante dintre finit și infinit, se impune, într-adevăr, domnia omni-prezenței, a obscenei sau radioasei *evidențe* căreia divinul și demonicul îi devin, chipurile, cel mai lesne de identificat. Mai bogată este, desigur, prezența divinului, căci revelează „adevărata măsură și capacitate a omului, a omului nebănuț”, dar nu neapărat mai „reală”, dacă „grandiosul său prezent”, plin de „majestate faraonică”¹¹⁹, n-ar fi decât o invitație mai subtilă de „a lua credință”, adeziune devenită fără rezerve la strălucita certitudine a unui prezent pretutindeni prezentificat prin metaforizarea absolută a oricărei existențe și a oricărei gândiri, ce nu cunoaște răgazul binefăcător al atenuatului. Dar și neasemuită metaforizare continuată, proliferantă și nehibzuită, pentru a cere revizuirea cât mai grabnică – „țintirea” din nou, mai precis – a discriminărilor practicate pînă atunci între finit și infinit, credință și gândire, credință și încredere, totdeauna mai mult sau mai puțin contaminate, falsificate, de vicleniile afectului sau ale gândirii¹²⁰. Or, în spatele omului care gîndește sau se emoționează, Michaux caută – în străfundul unei destabilizări și al unei excentrări prin infinit – „omul care mînuiește, care se mînuiește”¹²¹, pilotul neștiut, pe scurt, operatorul, în care veghea, desigur, și un „operativ” și, cu acest titlu, un „religios” descurajat de orice exces de religiozitate. Înconjurat, laminat sau exaltat din toate părțile de infinit, ce îi rămîne „de făcut”, dacă nu să întărească „postura” capabilă de a rezista la acestea? În această privință, neprețuită este învățătura demonicului, care, spune Michaux, „poluează îngerul din om”¹²² prin aceea că este un îndemn ispititor la abdicare, la aderare, la a se lăsa „dus”, așa cum se spune. Dar, în același timp, nu rezști în mod salutar la efuziunile infinitului decât tot lăsîndu-te dus, dar *altfel dus*: „Darul de sine este secretul pentru a străbate înspăimîntătorul”¹²³. Cel care, fiind scufundat în sinul înspăimîntătorului, nu

119. *L'Infini turbulent*, pp. 77-78.

120. În privința aceasta, ar merita să se facă o paralelă între experiențele provocate ale lui Michaux și cea, întimplătoare, relatată de Hofmannsthal în *Scrisoarea Lordului Chandos*: revelație deopotrivă copleșitoare și tantalizantă a unei plenitudini devenite și ea din toate părțile infinită, dar însoțită de o asemenea uimire, încît interzice orice segregare într-un cîmp perceptiv omniprezent și constituind pentru limbajul poetic o teribilă piatră de poticnire: „Extaz enigmatic, fără cuvinte și fără margini”, *op.cit.*, pp. 75-87.

121. *Misérable miracle*, p. 166.

122. *L'Infini turbulent*, p. 101.

123. *Les Grandes Epreuves de l'esprit*, p. 59.

izbutește să-l înlocuiască pe „a se lăsa dus” cu un „a lăsa sprijinul” este cu totul și cu totul – fără altă formă de lirism sau de dramaturgie, complet de prisos în cazul acesta – *pierdut*: pierdut cu trup și suflet.

Implacabilă se dovedește deci ispita infinitului, prin aceea că impune discernământului să împreuneze cât mai „just” și în modul cel mai neobișnuit *eticul cu poeticul*: „A fi viu înseamnă a fi gata”¹²⁴, și a fi gata de orice, după ce ucenicia întru „promiscuitatea universală” și întru „impudența metafizică”¹²⁵ te-a făcut să te lipești de toate. Simbolizantă a fost, prin urmare, și marea metaforă, dar pentru a ne fi pretins să descoperim în tumultul său cea mai strîmtă și mai tainică trecere dintre exhibiție și decădere, să discernem în ea ceea ce, în elanul orb al oricărei credințe, este încredere deplină, singura, la rîndul său, „înmulțitoare, sporitoare” a integrității: „A avea o religie nu înseamnă a crede într-o divinitate, în contrast cu cei care nu cred în ea. Este un *dar* de a avea o dorință, o dorință irezistibilă de a face ceva infinit mai sus decît sine”¹²⁶. Dacă nu există alchimie decît atunci cînd o „practică” scurtcircuitează sau folosește speculația pentru a instaura o „poetică” devenită operativă prin mutația conjugată a privirii și a spațiului, Michaux se impune pe această cale ca alchimist suveran, iar dacă scena filosofală nu poate fi decît ezoterică, cine altul decît el *a minuit* „arma supraomenească cu nenumărate tăişuri”, care, spunea el, nu poate fi dată¹²⁷? În nici un caz dată, într-adevăr, fiindcă nu e arma unei acceptări pacificatoare decît fiindcă a fost astfel „Operată”.

Cerul nu mai era o cupolă. Pămîntul nu mai era o temelie. Ele nu mai trebuiau unite. Nu mai trebuia templu. Nu mai era nevoie de templu.

Călătorul era uimit. Participantul era răscolit. Dar observatorul incorruptibil asista. Astfel erau cele trei fețe ale celui care, totuși, nu se mai simțea nimeni¹²⁸.

3

Theatrum chemicum

...un teatru, în măsura în care acesta este destinat să trezească entuziasmul, în care are vocația de a forma și de a concentra inima și sufletul¹.

...un teatru asemenea pămîntului și materiei, în care buștenii cuvintelor sînt animale care izbucnesc toate în lacrimi².

Alchimia a putut, întîmplător, să fie sursă de inspirație teatrală cu mult înainte de hotărîtoarea mutație a scenei filosofale întreprinsă de A. Artaud. Dar analogia dintre „Teatrul Cruzimii” și *Alchimistul* lui Ben Jonson, de exemplu (1610), se limitează la molima de ciumă care bîntuie în timpul acțiunii. În rest, divagațiile imputate alchimistilor servesc mai ales drept lupă îngăduitoare pentru o violentă satiră socială pusă în valoare de limbajul truculent al epocii. De altfel, ce credit poți să-i acorzi *Alchimistului* lui A. Dumas tatăl (1839), în care se acumulează pateticul de melodramă și locurile comune despre Arta lui Hermes, care nu lipsesc nici din scurta dramă cronică consacrată de G. de Nerval lui N. Flamel (1830)? Iar mai recenta *Paralchimie* a lui R. Pinget (1973) nu izbutește să ne convingă de intențiile filosofale doct formulate de autorul său, după care „*materia prima* ar fi aici limbajul dramatic”. Dar e de ajuns oare să faci să se succedă scenele „asemenea procesului accelerat de transmutație a materiei”, pentru a crea o dramaturgie cu adevărat „chymică”, sau să-l opui pe alchimistul îndrăgostit de ideal instalatorului – desigur, personificare a unei existențe prozaice – pentru a da consistență și viață personajelor acestui *Theatrum chemicum* foarte intelectualizat? Pe de altă parte, ideea că teatrul ar putea fi creuzetul privilegiat în care să se inițieze și să se „transmute” omenirea nu este în sine o

124. *Connaissance par les gouffres*, p. 59.

125. *L'Infini turbulent*, p. 97.

126. *Misérable miracle*, p. 124.

127. *L'Infini turbulent*, p. 23.

128. *Les Grandes Eprouves de l'esprit*, p. 120.

1. Novalis, *OC*, vol. 2, p. 381, fragm. 81.

2. A. Artaud, *OC*, vol. 14*, p. 85.

inovație contemporană; ba a fost chiar cea mai fermă convingere a majorității marilor teoreticieni ai teatrului din secolul al XIX-lea: Hugo, Wagner, Schuré...; ocultiștii nădăjduind în plus că drama – îndeosebi cea muzicală – ar putea înfăptui echivalentul „marii Sinteze” căutate de ei cu titlul de Operă filosofală. Astfel, doritor să „arunce o punte între Cerul pierdut și Pământul scufundat în beznă”³, Schuré a conchis că „atunci când teatrul își îndeplinește misiunea, el este sinteza tuturor artelor și chintesenta civilizației”⁴. Ținând seama de dubla etimologie care face din dramă forma cea mai originară a oricărei acțiuni și a oricărei teatralități și din teatru locul unde acțiunea dramatică este în modul cel mai specific pusă în reprezentare, fiind pusă „la vedere”⁵, pare pe deplin legitim să vorbim despre o dramaturgie și o teatralitate alchimice; și asta cu atât mai mult, cu cât recunoaștem în *coincidentia oppositorum* forma exacerbată a oricărui conflict dramatic. Astfel, Hugo, definind acțiunea teatrală ca „luptă dintre două forțe opuse”, conchidea: „cu cât mai mult se contrabalansează forțele, cu atât lupta este mai nesigură, cu atât există mai multe alternative de temere și de speranță, cu atât este mai mare interesul”⁶. Logică a antagonismelor care-i permite lui G. Durand să deslușească în dramă „caracterul dialectic sau contrastant al mentalității sintetice”⁷, deosebit de manifestă în alchimie. Ca prime reperări ale unui câmp, aceste echivalențe sînt adecvate, dar ele riscă totuși să cheazășuiască numeroase amplificări sau edulcorări regretabile când e vorba de natura operației „puse în Operă” în mod alchimic de această dramaturgie: *decantarea purificatoare* a unei „materii” în căutare de o mai justă și mai glorioasă întrupare, pe o scenă despre care s-a văzut că nu este „filosofală” în orice împrejurare, unde *coincidentia oppositorum* nu-și poate juca rolul său de încrucișare simbolică și transmutantă decît purtată de elanul metaforizant al unei Naturi pe care modul său de manifestare nu o pune atunci propriu-zis în stare de „reprezentare”. Astfel, luînd în considerare dificultatea dramei romantice de a efectua sinteza dintre lumea cerească și cea pămîntească, Schuré a sugerat să i se rezerve calificativul de *inițitoare* acelei drame în care „reprezentarea patimilor omenesci servește ca instrument pentru epurarea și înălțarea

sufletului”⁸. Dar într-un mod și mai precis, și mai strîns concentrat pe *nucleul activ* transmutație/dramaturgie, Novalis a putut și el să scrie:

Drama are drept conținut o *devenire* sau o *moarte*. Ea constă în a arăta apariția în afara fluidității, geneza unui organism formal: apariția în afara hazardului a unui joc de circumstanțe perfect articulat, a unui eveniment organizat. Ea constă în a arăta diluarea unui astfel de organism formal, pieirea și întoarcerea lui în sînul hazardului. Ea poate să le conțină pe amîndouă deodată, și atunci este o dramă integrală, perfectă. După cum se vede cu ușurință, conținutul dramei trebuie să fie o metamorfoză, o transmutație; ea trebuie să opereze o reducere-purificare⁹.

Arta tranziției

Așadar, fiind funciarmente dramatică, prin faptul că scoate neconținut „la vedere” transformările unei materii muncite de tensiuni cumplite, și inițitoare prin faptul că procedează într-adevăr la o comparabilă purificare și înălțare, scena „chymică” considerată aici în raportul său cu teatralitatea își găsește oare cu adevărat în dramă un mod de expunere și de rezolvare comparabil cu procesul filosofal și cu Opera filosofală? Formă teatrală în cazul acesta deosebită de tragedie, drama se presupune că permite depășirea tensiunii legate de exasperarea antagonismelor, printr-o formă de „sinteză” superioară, cu virtuți transfiguratoare, liniștitoare sau împăciuitoare după împrejurări, dar asimilabilă în orice caz cu realizarea Marii Opere. Drama, scrie de exemplu Wagner, „este locul în care acțiunea dramatică își exprimă necesitatea, actorul principal al dramei este cel a cărui moarte este expresia necesității ce dă sens vieții sale. Dispariția sa ca persoană dovedește necesitatea acțiunii sale”¹⁰. Or, atât dramaturgia wagneriană – întinsă între mit și psihologie¹¹ –, cît și motivele căutării majorității eroilor săi bîntuiți de „visele imposibilului omenesc”¹² permit într-adevăr să vedem în moartea lor – a Brunhildei în special – o înălțare „filosofală” în cel mai înalt grad a dramei inițitoare; însuși echivocul în care a fost menținută de Wagner noțiunea de Mare Operă reflectă admirabil statutul *ambiguu* și *tranzițional* al dramei înseși: Opera de Artă totală (*Ars Magna* foarte arhaică și totodată novatoare) se hrănește în general din epuizarea

3. *Le Théâtre initiateur*, Paris, Perrin, 1926, p. 87.

4. *Le Drame musical*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1886 (2 vol.), vol. 1: R. Wagner, *son œuvre et son idée*, p. 241.

5. H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1973, p. 13.

6. *Littérature et philosophie mêlées, Œuvres critiques complètes*, Paris, J.-J. Pauvert, 1963, p. 1167. Pentru Hugo, spune G. Durand, „drama implică dualitatea depășită, adică dualitatea” (*L'Ame tigrée*, p. 79).

7. *Les Structures anthropologiques...*, p. 377.

8. *Le Théâtre initiateur*, p. 65.

9. OC, vol. 2, p. 58, fragm. 42.

10. „L'Œuvre d'art de l'avenir”, *Œuvres en prose*, vol. 3, p. 215.

11. Th. Mann, *Wagner et notre temps*, p. 61.

12. M. Guiomar, *Imaginaire et utopie*, Wagner, Paris, J. Corti, 1976, p. 193.

transfigurată a eroilor săi, în timp ce căutarea lor mai rar împlinită – în afară de cea a Graalului din *Parsifal* – poartă drama la limitele abolirii sale scenice și metafizice. Dar fără referire la viziunea operativă a acestei totalități „natural” înglobante și artistic mîntuitoare care este în acest caz Marea Operă, este oare posibil să considerăm „arta tranziției” practică deliberat de Wagner¹³ altfel decît ca pe o „himeră a utopiei” (Adorno), ca o îngrămădire fără legătură de contradicții nerezolvate și de seducții primejdios de totalitare? Conștient de pariul wagnerian, Th. Mann va spune despre drama muzicală că nu este exclusiv nici operă de poet, nici de muzician, ci „de altceva, de ceva în care cele două calități se topesc într-un fel necunoscut pînă atunci”¹⁴. Dar de viabilitatea acestui nou aliaj recunoscut de M. Guiomar drept „dramaturgie a utopiei”¹⁵ par a depinde multe, mai multe decît credibilitatea unui gen artistic deosebit de ambițios. Dacă într-adevăr drama muzicală permite conștientizarea „energiei spontane generate de o ordine polimorfă a lucrurilor din lumea aceasta”¹⁶, oare nu este tocmai prin faptul că ea contribuie la punerea în valoare a unei *figuri a totalității* cîtuși de puțin totalitară, în care individul și societatea, natura și cultura ar putea găsi depășirea exaltantă a antagonismelor de care Wagner a fost conștient că sfîșiau cultura Occidentului?

În progresul culturii, ostil omului, prevedem în orice caz fericitul rezultat că greutatea și constrîngerea acestuia asupra naturii vor crește atît de nemăsurat, încît cultura va da în fine nemuritoarei naturi copleșite forța de elasticitate necesară pentru a arunca departe de ea, dintr-o singură scuturătură, toată povara care o strivea; și toată această îngrămădire de cultură nu va fi făcut decît să învețe natura să-și recunoască uriașa sa forță; iar mișcarea acestei forțe este – *Revoluția*¹⁷.

Nu încape deci nici o îndoială că problema „naturalizării”, deja abordată în cazul muzicii, se află în miezul demersului creator wagnerian. Dar ne putem oare mărgini în această privință la concluzia lui Adorno pentru care *Gesamtkunstwerk* este cel mult un „quiproquo al mijloacelor artistice, hărăzit, printr-o perfecțiune artificială, să ascundă toate sudurile artefactului, ba chiar diferența dintre acest artefact și natura însăși”¹⁸? Căci interesul interpretării sale, ostilă oricărei naturalizări, spațializări și iluzorii „prezentificări” – este în

mod paradoxal faptul că ea arată fără să știe proximitatea, ca și ireductibila divergență dintre cele două mari filosofii ale medierii care sînt dialectica hegeliano-marxistă și arta tranziției de inspirație hermetistă și alchimică; iar problema Marii Opere se dovedește atunci – dar nu neapărat în sensul în care o înțelege Adorno – linia de despărțire dintre două viziuni, globalizantă sau totalitară, ale Unității. Or, neadmițînd posibilitatea unei treceri, nechibzuite, desigur, dar operative, dintre o natură pre-reflexivă și o „natură” secundă, transmutată de Artă și cultură, Adorno ajunge într-adevăr să nu vadă în drama wagneriană decît o neconținută oscilație între dizolvare (fantasmagorie derealizată prin „revocarea timpului”) și coagulare (reificarea lumii mărfurilor); dar niciodată o conjuncție transmutantă a contrariilor sau o recunoaștere, în chiar această oscilație, a logicii „panice” constitutive a scenei filosofale. E greu de crezut de altfel că acordul primitiv perfect (Ur-melodia din *Aurul Rinului*) și gama cromatică (formă prin excelență tranzițională a melodiei nesfîrșite) ar constitui doar niște procedee retrograde din punct de vedere artistic și reacționare din punct de vedere social, tocmai atunci cînd, prin această întrefesere sonoră, Wagner urzește între detalii și Tot o „organicitate” cu conținut într-adevăr filosofal căruia Proust, el însuși în căutarea unei figuri uroborice a Marii Opere, i-a adus omagiul său:

Unitate ulterioară, nu factice, altfel s-ar fi prefăcut în praf și pulbere ca atîtea sistematizări ale unor scriitori mediocri, care, cu mare risipă de titluri și subtitluri, lasă impresia de a fi urmărit un singur scop transcendent. Nu factice, ba poate chiar mai reală deoarece este ulterioară, născută dintr-un moment de entuziasm în care este descoperită printre bucăți care nu mai au decît să se unească; unitate ce se ignora, prin urmare vitală, și nu logică, ce n-a proscris varietatea, n-a răcit execuția¹⁹.

Formularea prin care Wagner spune că încearcă să-și reprezinte „opera de artă care trebuie să îmbrățișeze toate artele în parte și să le facă să coopereze la realizarea superioară a obiectului său”²⁰ rămîne desigur destul de vagă; și nu e defel *a priori* mai lămuritoare în ceea ce privește natura acestei cooperări nici dubla influență recunoscută de el a „bogatului torent al muzicii germane” și mai ales a teatrului grec, despre care Schuré va spune la rîndul său: „Miracolul alchimiei estetice se săvîrșește în mod inconștient și spontan prin forța lucrurilor”²¹. Orice ar fi putut scrie Wagner în plan teoretic

13. *Lettres à M. Wesendonk*, p. 193.

14. *Ibid.*, p. 108.

15. *Ibid.*, p. 7.

16. R. Wagner, *Ma Vie*, p. 245.

17. „L'Art et la Révolution”, *Œuvres en prose*, vol. 3, p. 44.

18. *Essai sur Wagner*, p. 129.

19. *A la recherche du temps perdu*, vol. 3 (Pléiade), p. 161.

20. „Lettre sur la musique”, *op.cit.*, vol. 6, pp. 196-197.

21. *Le Drame musical*, p. 169.

despre această singulară simbioză a artelor în Artă totală, se impune în primul rând după opinia sa exigența, într-adevăr cvasiorganică, a „dramei reprezentate vii”; întreaga sa concentrare dirijându-se spre acel punct de clătinare inițial al Totului, germen și matrice ce evocă în același timp *materia prima* și Vasul filosofal, pornind de la care, prin radiație concentrică, Opera ar putea întreprinde o autoparturiție a cărei manifestare orbitoare o va oferi *Ring-ul*: trăgându-și forța și substanța din faimoasa „melodie-mamă”, celulă originară și „idee acustică” în care Wagner, spune Th. Mann, face „să coincidă nașterea epică a lumii cu nașterea muzicii”²². Această judecată coroborează chiar spusele lui Wagner care nota, despre compunerea lui *Tristan* de astă dată: „M-am afundat aici cu deplină încredere în adâncurile sufletului, ale tainelor sale și din acest centru intim al lumii am văzut dezvoltându-se forma sa exterioară”²³. Nietzsche înțelesese aceasta mai bine decât oricine, văzînd în Wagner pe

artistul cu adevărat liber care nu se poate împiedica de a gândi în toate domeniile artei deodată, mediatorul și conciliatorul sferelor aparent contrarii, restauratorul unității și totalității puterii artistice care nu pot fi nici ghicite, nici deduse, ci numai arătate de acțiune²⁴.

Sînt metafore naturalizante, să recunoaștem, dar a căror fecunditate creatoare ar trebui să ne lase, de asemenea, să presupunem că desemnează *efectivitatea unui proces operativ* a cărui „logică” este la rîndul ei susceptibilă de a lămuri modul în care a înțeles Wagner cooperarea dintre diferitele arte și efectul „magic” produs asupra auditorului de un asemenea aliaj. Din această „întoarcere la izvorul dintîi și originar al tuturor lucrurilor”, vom reține aici mai puțin funcția recurentă și mitică, asupra căreia insistă în special Th. Mann²⁵ și mai mult însăși mișcarea de val, uroborică, purificatoare și exaltantă, al cărei efect de prezență și a cărei insistență sfîșietoare, întărite de folosirea laitmotivului, i-au subjugat pe cei care au deslușit în ele intenția inițiatore desfășurată de Wagner; i-au indispus pe alții, încliați fără voie în acest „aluat” (Stravinski), în acest „mastic multi-color” (Debussy), captivi ai unei „oale cu atracții minunate” ale cărei seducții echivoce l-au făcut pe Claudel să-și proclame atașamentul față de înfruntarea mai virilă care, în *Tannhäuser*, opune clar căile

22. *Wagner et notre temps*, p. 177.

23. „Lettre sur la musique”, *op.cit.*, p. 228.

24. „R. Wagner à Bayreuth”, *OC*, vol. 2**, p. 131.

25. *Ibid.*, pp. 65, 139, 177. Despre mit, Wagner spunea că este „modul ideal al poetului”, ca și „poemul primitiv și anonim al poporului” (*op.cit.*, vol. 6, p. 202); de aceea artei îi este rezervat să „salveze esența religiei luînd în stăpînire simbolurile mitice” (*ibid.*, vol. 13, p. 29).

voluptății și căile mîntuirii: „Firile puternice preferă întotdeauna savantelor alchimii ale vîrstei vinul de buturugă, aspru și aromat, dar cu aciditate și mergînd drept la inimă”²⁶. Reacțiile sînt cu atît mai excesive, cu cît despre „marea melodie” Wagner spunea: „Ea trebuie mai întîi să producă în suflet o dispoziție paralelă cu cea pe care o produce o pădure mîndră, la asfințitul soarelui, asupra plimbărețului care tocmai a scăpat de oraș”, îngăduindu-i perceperea „unei tăceri din ce în ce mai elocvente”²⁷. Această schimbare de percepție este asimilabilă cu o transmutație fiindcă îl face capabil pe auditorul astfel purificat – asemenea lui Siegfried descoperind cîntecul păsărilor – să înțeleagă „marea, unica melodie a pădurii”. De aceea, tot așa cum compozitorul nu putea, din afară, să opereze sinteza artelor, ci se simțea dator să meargă în focarul zămislirii lor celei mai intime și comune, nici auditorul nu poate încerca să învețe *din fragmente* indivizibila melodie a Naturii, preluată artistic de drama muzicală. Pentru a regăsi impresia ei inițială și singura inițiatore, trebuie să se întoarcă în aceeași pădure, la asfințitul soarelui și să se lase din nou „decantat” și purtat de mișcarea recurentă și purificatoare. Este o operație magică, fără îndoială, cea a unei arte în stare să „guverneze prin ea însăși auditorul fără știrea lui și să-l facă disponibil pentru un scop mai înalt”; dar o magie căreia i s-a accentuat negreala seducătoare și ademenitoare prin contribuția rezistențelor auditorilor.

Ceea ce a căutat Wagner în marele val puternic metaforizant al Naturii nu e oare mai curînd inepuizabila energie a unei „poiesis” despre care Saint-John Perse va spune că este „limita extremă de complicitate unde realul din poem pare a se informa el însuși”²⁸? Înfășurare pe cît de puternic înglobantă, pe atît de fin discriminantă, a cărei desfășurare Wagner o încredințează diferitelor arte, a căror cooperare nu ține atunci nici de juxtapunere, nici de fuziune, ci de exacerbarea subtil reglată a fiecăreia în raporturile sale cu Totul Operei în continuă maturare. Desigur, Wagner a arătat clar cum înțelegea el să conducă una după alta artele pornind din „poala maternă a muzicii” care este orchestra, transfer al corului antic din care naște „unica legătură a expresiei”²⁹: melodia versului actorului, apoi melodia orchestrală, motivul instrumental, gestul dramatic... care înșiră începînd de la acest focar diversele stări și colorații ale impulsului poetico-muzical inițial: „Cum le-am legat, cum se trece de

26. *R. Wagner*, p. 64.

27. *Ibid.*, vol. 6, p. 241.

28. „Discours de Stockholm”, *OC*, *op.cit.*, p. 444.

29. *R. Wagner*, *op.cit.*, vol. 5, p. 222.

la una la alta! Aici zace misterul forme mele muzicale³⁰, concede Wagner geniului său, *geniului tranziției*, ce se manifestă de altfel atât în arta cromatismului – gradatie subtilă ce-și atinge apogeul în actul al doilea din *Tristan* –, cât și în trecerea de la o artă la alta prin tranziție/mutație. Cu toate acestea însă, nimic n-ar fi mai fals decât a reduce o asemenea *trans*-mutație la o suită de efecte tranziționale perfect stăpânite sau de a reduce ansamblul tranzițiilor care constituie până la urmă Opera la o serie de reacții în lanț acumulate. Fiindcă, deși la un moment dat va fi vorba de „legarea intimă a tuturor fazelor de tranziție dintre stările sufletești extreme”, a trebuit totuși ca la început să existe „extremitate”, paroxism, pentru ca medierea să devină posibilă și pentru ca tranzițiile, succedându-se regulat, să poată întreprinde treptat lanțul și urzeala, detaliile și Totul Operei. A vorbi despre o dramatizare a contrariilor cărora arta wagneriană le-ar negocia rezolvarea pare deci să fie numai spuma cea mai spectaculoasă de pe un val adânc, operativ în mod mai alchimic fiindcă, purtat de imaginea *virtuală* a Totului, gestul creator deschide cât se poate de larg scena „filosofală”, ajungând foarte repede la extreme; apoi, oarecum retrăgându-se, inventează abia atunci gradațiile tranziționale ce permit extremităților astfel atinse și deopotrivă stîrnite în virtualitățile lor latente „să-și dea mîna” și să colaboreze; saturarea paroxistică a mișcării și posibilităților sale proprii cheamă atunci fiecare artă la o necesară și salutară *conversione*. Această noțiune este la Wagner deliberat echivocă, în măsura în care trecerea de la o artă la alta face să se conjuge glorificarea unei forme de expresie particulare cu desprinderea mintuitoare în favoarea unei Totalități ce salvează de *hybris*-ul individualist fiecare dintre artele pe care tot ea le-a dus la exaltare.

Transfigurare sau ștergere a „lumii”?

E greu de înțeles deci cum am putea deplînge faptul că metafizica lui Wagner ar fi o metafizică a „pornirii oarbe, a beției și a mîntuirii”³¹, fără a renunța să înțelegem prin ce anume o astfel de metafizică este tocmai sursă de transmutație creatoare și spirituală; și asta fără să fie neapărat necesar ca o echipă de specialiști (*sic*) să se ocupe cu validarea fuziunii artelor, dezbărînd-o mai întîi de „falsa identitate” fantasmagorică consecutivă unei elaborări atât de singuratic. Dimpotrivă, dacă recunoaștem importanța procesului de

„naturalizare” sîntem autorizați să cercetăm mai departe anumite ezitări sau contradicții ale lui Wagner cu privire la însemnătatea transmutației dramatice astfel puse în Operă. Proclamînd de la bun început: „creștinismul nu era artă și nu putea cu nici un chip să dea naștere adevăratei arte vii”³², cum a putut Wagner să-și încheie Opera cu *Parsifal*, dacă nu fiindcă mișcarea de „naturalizare” și-a găsit acolo fie piatra sa de poticnire, fie ultima și cea mai sublimă transmutație? Despărțindu-se în această privință de Hugo, pentru care creștinismul, accentuînd contrastul dintre omul muritor și omul intemporal, a fost cel dintîi instigator la dramă³³, și afirmînd că artistul „nu-și poate trage decât din lumea fizică voința de a face operă de artă”³⁴, Wagner nu arătase oare destul de clar că după părerea sa esența dramei nu stătea atât într-o dramatizare a contrariilor (pe care uneori i s-a întîmplat chiar s-o găsească artificială și vulgară)³⁵, cât în transmutarea unui element „material” în „natură” spirituală? Or, făcînd ca *Ring*-ului – construit și centrat în întregime pe o asemenea miză – să-i urmeze *Parsifal*, Wagner a dus oare astfel drama la punctul ei de extremă și ireversibilă combustie? Sau n-a făcut decât să deplaseze, creștinînd-o, o dificultate mai întîi metafizică, apoi scenică, deja întîlnită cu ocazia proiectatei, dar niciodată realizatei sale drame *Învîingătorii*?

Dramă budistă, iată dificultatea. Este o *contradictio in adjecto* și și-a dat seama de asta în fața dificultății de a folosi pentru reprezentarea dramatică și îndeosebi într-o dramă muzicală pe omul complet eliberat, desprins de orice patimă, mai precis pe Buddha. Ceea ce e pur, sfînt, împăcat prin cunoaștere, este mort pentru artă. Sfîntenia și drama sînt incompatibile,

a putut conchide Th. Mann³⁶, ca un ecou al spuselor lui Wagner; atât de conștient într-adevăr de această posibilă contradicție, încît a plănuit să facă uz de un ultim resort dramatic contemporan „ultimului grad de purificare” al lui Buddha, acceptînd să primească în comunitatea sa monastică o femeie, după ce aceasta renunțase la lume ca să se mărite cu Ananda, discipolul său cel mai apropiat. Astfel, drama s-ar fi strîns în jurul acestei ultime „mișcări a eului” marelui treaz,

30. *Lettres à M. Wesendonk*, p. 193.

31. Th. Adorno, *Essai sur Wagner*, p. 151.

32. *Ibid.*, vol. 3, *L'Art et la Révolution*, p. 19. Reluînd în esență teza lui Wagner, Schuré a conchis și el că creștinismul, amplificînd „viața interioară a omului și setea lui de misterele Infinitului, l-a despărțit de propriu-i Dincolo, închizîndu-i poarta inițierii” (*Le Théâtre initiateur*, p. 115).

33. *Préface de Cromwell, Théâtre complet*, Paris, Gallimard (Pléiade), vol. 1, pp. 414 sq.

34. R. Wagner, *op.cit.*, vol. 3, p. 19.

35. *Lettres à M. Wesendonk*, p. 193.

36. *Ibid.*, p. 89.

care accepta din compătimire un nou adevăr „nu despre înlănțuirea abstractă a concepțiilor, ci despre experiența vizibilă a sentimentului”, precizează Wagner³⁷, credincios viziunii sale asupra organicității dramatice. De aceea pare dificil să-i imputăm numai radicalismului metafizicii budiste ne-realizarea *Învingătorilor*; căci nimic nu-l împiedica pe Wagner – care, de altfel, și-a recunoscut datoria spirituală față de budism³⁸ – să pună în scenă acolo faza finală a unui drum către eliberare, așa cum o va face, în context creștin, în *Parsifal*. Dimpotrivă, punând astfel indirect în evidență caracterul tranzițional al oricărei dramaturgii ce evoluează în mod necesar între pierzanie și mîntuire, orbire și iluminare spirituală, contradicția internă a unei „drame budiste” amintește că tot în această zonă intermediară operează și orice alchimie care își dă în plus drept „materie” dramaturgia: „Al doilea timp al Creației, timpul dificultății și al Dublului, timpul materiei și al îngroșării ideii”, va spune mai târziu Artaud, la fel de convins că „acolo unde domnesc simplitatea și ordinea, nu-și află loc teatrul și drama”³⁹. Este o concluzie de bun-simț cu privire la elementul motor al oricărei dramaturgii; dar ea își găsește relief și relevanță în poziția deosebit de acrobatică pe care a căpătat-o dramaturgul, preocupat să dea creației sale forma și valoarea unei Marii Opere și în același timp silit să satisfacă exigențele unei teatralități care nu-și găsește rațiunea de a fi decît în calitate de instanță mediatore între extreme pe care trebuie să le trezească și, totodată, să le pondereze în tendința lor de a purta materia dramatică prea curînd spre abolirea sau înălțarea ei exaltată. De aceea, vorbind despre Principii, care sînt active în orice dramaturgie, Artaud le spunea *orientate*, dar *divizate*: „Nu destul ca să-și piardă caracterul de principii, dar destul ca să conțină în mod substanțial și activ, adică plin de descărcări, nesfîrșite perspective de conflicte”⁴⁰.

Așadar, totul să nu fie decît „meserie”, pricepere sau geniu inventiv, în conducerea progresivă a unei acțiuni dramatice căreia viziunea Marii Opere i-ar aduce în acest caz cel mult supradeterminarea magnificată a unei *rezolvări* venind negreșit, la sfîrșitul dramei, să desființeze tensiunile? Dacă așa ar sta lucrurile, alchimia n-ar face decît să însoțească și să întărească resorturile cele mai obișnuite, ca

să nu zicem tocite, ale dramei, fără să trebuiască pentru asta să calificăm drama drept „chymică”. În această privință este exemplară arta lui Wagner, pentru că a exploatat simultan arta tranziției și depășirea suverană a antagonismelor, dar de fiecare dată pînă la un punct într-adevăr „extrem”, unde figura Marii Opere menține și sporește ambiguitatea unei *înălțări/anulări*: tranziții cromatice ce fac „melodia infinită” din *Tristan* să se desăvîrșească în ispită a morții și a Noptii; tranziții între niște arte care se susțin și se înalță reciproc pînă ce-și găsesc fiecare resorbția/mîntuirea în Totalitatea Operei; tranziții între artă și sfințenie atît de iscusit făcute în majoritatea operelor, încît transmutația spirituală a eroilor coincide aici cu tratarea artistică a „materiei” dramatice angajate: drama dovedindu-se creuzetul în care mișcarea „naturalizantă” proprie oricărei alchimii, repusă în Operă de arta dramatică și muzicală, desăvîrșește scopul obscur al unei „materii” inițiale în care compozitorul a găsit forță și inspirație, iar *Ring-ul* sintetizînd și exaltînd în mod neîntrecut toate aceste cerințe.

Înțelegem totuși cu ușurință de ce, prin faptul că e cea din urmă în viața lui Wagner, dar și prin tema abordată: recucerirea Graalului⁴¹, *Parsifal* poate să apară drept chintesență a dramei wagneriene, al cărei val „naturalizant” și-ar atinge aici creasta, de acum înainte sortită pe veci să rămînă suspendată într-o transluciditate muzicală și spirituală care-i interzice orice recădere într-o stare mai greoaie, mai ambiguă, de materialitate încă netransmutată; ca și cum căutarea utopică a majorității eroilor wagnerieni – acea „sărbătoare devastată” desfășurînd pe o scenă irealizabilă un fast, o risipă de idei la fel de nereprezentabile⁴² – și-ar atinge aici în sfîrșit apoteoza glorioasă și împăcată, Kundry însăși, femeia-fiară, depunîndu-și armele vrăjitoriei sale în fața splendorii de netăgăduit a Graalului și intrînd, ca să-l slujească, în puternicul ordin al Cavaleriei. Or, pentru logica filosofală, ca și pentru cea a dramaturgiei „chymice” a *Ring-ului*, problema crucială nu pare cea de a afla dacă *Parsifal* celebrează cu pompă prăbușirea unui romantic ce îmbătrînește în fața crucii, așa cum a susținut Nietzsche, recunoscînd totuși în această operă „măreția în presimțirea unei cumplite certitudini, din care răzbate ceva ca o compătimire”⁴³; nici dacă mesajul christic transmis astfel tardiv de Wagner nu e decît „deformare pîngăritoare” pentru un creștin

37. *Lettres à M. Wesendonk*, p. 96.

38. *Ibid.*, p. 133, 174: „Filosofia cu vederile ei cele mai largi, naturalistul cu experiențele lui cele mai întinse, artistul cu fanteziile lui cele mai extravagante, făptura omenească cu cea mai mare dragoste pentru tot ceea ce respiră și suferă descoperă infinitul în acest mit al universului neasemuit de frumos și se regăsesc cu totul și cu totul în el”.

39. *OC*, vol. 4, p. 61.

40. *OC*, vol. 4, pp. 61-62.

41. Cf. J. Chailley, *Parsifal, opéra initiatique*, p. 35: „Nu e nevoie să-ți fi petrecut viața printre retorte ca să înțelegi legătura strînsă dintre idealul exprimat prin simbolistica alchimică și acela al unei inițieri mai generale, întregul poem *Parsifal* nefiind decît istorisirea inspirată a unei asemenea inițieri”.

42. M. Guiomar, *op.cit.*, pp. 190 sq.

43. *OC*, vol. 12, pp. 118, 200.

asemenea lui Claudel⁴⁴, de multă vreme angajat prin credința sa. Ci dacă tocmai prin intermediul lui Kundry, spectaculos convertită chiar atunci când nici unul dintre cavaleri nu pornește la rîndul său să-și „naturalizeze” virila spiritualitate, nu Natura este cea definitiv evacuată, mult mai mult decît transmutată, și împreună cu ea acea comunitate de bărbați și femei puternic individualizați în care Wagner a văzut totuși, în ajunul morții sale, viitoarea mîntuire a neamului omenesc salvat de dragostea lor. Să fie așadar conflictul endemic dintre artă și sfințenie – așa cum ar fi putut deja să se prezinte în *Învingătorii* – cel purtat pe scenă în *Parsifal*? Sau impulsul sublimat al creștinătății în raporturile sale cu lumea naturală, din care desigur se poate hrăni dramaturgia prin faptul că un asemenea hiat exacerbează contrariile, fără a se putea totuși dovedi că rezolvarea lor este într-adevăr, în astfel de condiții, echivalentul Operei filosofale? Nu e oare de fapt *Parsifal* mai mult o dramă pentru inițiații veniți să celebreze împreună liturghia Graalului, decît o dramă într-adevăr inițitoare din care să ieși transformat printr-o revelație al cărei secret l-ar deține însăși mișcarea dramaturgiei – cel puțin la fel de mult ca și simbolurile fățiș prezentate?

În *monstrația* ultimă și triumfală a acestor Pietre filosofale care este Graalul, trebuie oare să vedem apogeul mișcării „naturalizante” și recurente căreia Wagner i-a încredințat sarcina de a transmuta „materia” teatrală, muzicală și culturală din vremea sa? Scena preia aici în plus ștabela unei metafizici creștine a mîntuirii căreia alchimia îi rămîne subordonată, fiindcă viziunea finală a Marii Opere coincide aici cu cvasiștergerea figurilor medierii (Kundry, Natura), în timp ce teatralitatea se izbește, dimpotrivă, de dificultatea de a trebui să dea formă ireprezentabilului. Într-adevăr, cum să nu observăm paradoxul supărător al unei epurări spirituale ce multiplică în mod concurent figurile – desigur, presupuse simbolice – ale „reprezentării”, și nu semnele scenice ale unei smulgeri din „manifestat”? Cum să nu fim, dimpotrivă, izbiți de faptul că mișcarea uroborică a *Ring*-ului, care lasă spectatorul asupra viziunii unei lumi devastate de voința de putere faustică, îi transmite totuși, prin moartea iluminată a Brunhildei, simplul semn – tot atît de puternic „inițiator” cît a putut fi răscolirea inițială a apelor Rinului de către faimosul acord în mi bemol – că trebuie la rîndul său să preia ștabela. Ștabela a ce, se va spune? Or, acolo unde viziunea dramatică ajunge să manifeste ștabela unei alte lumi, dezbatute de contradicțiile insolubile ale precedentei, o viziune tragică nu tinde oare să facă din *însăși trecerea*

lămuritoare – deopotrivă piatră de poticnire și prag – singura inițiere/transmutație credibilă? Ceea ce de altfel înțelesese Nietzsche cînd spunea despre Wagner: „Avem nevoie de dramaturgul universal ca să ne elibereze pentru cîteva ceasuri de înspăimîntătoarea tensiune pe care o resimte privitorul între el însuși și povara sarcinilor care îi sînt impuse”; dar adăugă puțin mai încolo: „Astfel *transformați în oameni tragici*, ne întoarcem la viață cu o dispoziție ciudat de înseminată, cu sentimentul proaspăt al securității”⁴⁵. Seninătate redobîndită, trebuie să precizăm, dincolo de viziunea, sfișietoare, dar iluminatoare, a „suferinței legate de esența lucrurilor”⁴⁶, și nu simplă domolire a tensiunii trecătoare de a exista. În această „lumină a măiestriei supreme” – comparată de altfel de Nietzsche cu „strălucirea unui aur lichid” – geniul lui Wagner ar avea arta de a-l face să se scalde pe spectatorul/ascultător, mai puțin dizolvat totuși în acest „element” apos și aprins, cît transmutat, în acest „Vas” cvasihermetic, în om tragic. Oricare ar fi putut fi tăgăduirile ulterioare ale lui Nietzsche, virtutea „alchimică” a artei wagneriene pare să-și fi găsit acolo formularea cea mai exactă și mai definitivă; și pare să fie tocmai ceea ce-i putem reproșa în *Parsifal*, și anume de a-și fi condus liniar „materia” dramatică spre apoteoza unei transfigurări și unei conversiuni, saturînd totodată scena cu simboluri ale transmutației, în timp ce măiestria supremă ar fi fost, desigur, ca în *Ring*, de a sugera scenic *ireversibilitatea unei întoarceri de la dramatic la tragic* în care rezidă probabil esențialul oricărei transmutații operate de o dramaturgie eliberată de greoiul aparat al reprezentărilor simbolice, pe o scenă devenită în acest caz cu adevărat „chymică”.

Așadar, în afară de riscul metafizic de a subordona în mod atît de fățiș procesul de „naturalizare” unei spiritualizări de-naturate prin lăsarea la o parte a rolului neconținut mediator al alchimiei, *Parsifal* nu-i impune oare dramaturgului să asocieze de acum înainte problema transmutației cu o nu mai puțin radicală mutație a scenei înseși? Căci scena lui Wagner nu a fost „chymică” numai fiindcă a făcut din fiecare dramă o căutare a imposibilului asimilabilă cu căutarea Pietrei sau fiindcă a dramatizat contrariile (Artă/Natură, Arhaism/Revoluție, senzualitate/ascetism...) și a încredințat rezolvarea lor unei arte subtile a tranziției; nici fiindcă a reabilitat viziunea grandioasă a unei *Ars Magna* civilizatoare, demnă, într-adevăr, de un „Socrate muzician” (Nietzsche) în stare să combine „calitățile și mijloacele care amorfesc cu cele care mențin inteligența trează”⁴⁷.

44. P. Claudel, *R. Wagner* (rêverie d'un poète français), Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. 77.

45. „R. Wagner à Bayreuth”, *OC*, vol. 2**, pp. 132-133.

46. *Ibid.*, p. 140.

47. Th. Mann, *op.cit.*, p. 28.

În mod mai criptic – am îndrăzni să spunem după Spengler –, spațializarea „iluzionistă” pe care atîta i-a reproșat-o Adorno lui Wagner nu e oare *Elementul/Vas* în care aceste ingrediente au putut fi topite de el într-un nou aliaj ce sugerează irezistibil evocarea unui Aur filosofal? Aur a cărui operativitate „simbolică” rămîne totuși inseparabilă de „naturalizarea” unei astfel de spațialități scenice și muzicale: „chymică” deoarece permite *trecerea transmutantă* de la dramatic la tragic, chiar în momentul în care se prăbușesc ultimele metereze fals securizante ale unei „lumi” ostatice a Voinței prin reprezentare, și aceasta pînă în anumite imagini magnificate pe care și le-ar putea face uneori despre emanciparea sa. Ne vom mira deci mai puțin de a-i vedea aici alăturați pe Artaud și pe Wagner fiindcă, de asemenea, recentrată asupra esențialului, transmutația teatrală e presupusă a opera decantarea formelor individuate și a face să apară, într-un spațiu remagnetizat și purificat, anumite înfruntări de Principii ce atestă rigoarea „crudă” a manifestatului sau pe aceea, nu mai puțin aspră, de a trebui să te eliberezi de el. Faptul că Artaud, în căutare de fonduri pentru noul său teatru, a socotit potrivit să-i amintească lui J. Paulhan: „Wagner era himeric înainte de Bayreuth și înainte de Ludovic al II-lea de Bavaria, altfel nu l-am fi văzut niciodată pe Wagner care ar fi rămas utopic fără Ludovic al II-lea de Bavaria”⁴⁸ nu ar fi deci decît oportunism anecdotic, dacă o comparabilă *mișcare de fond* suscitată de urgențele culturale ale timpului lor nu i-ar fi dus pe amîndoi la o renovare a dramaturgiei; diferențele lor de temperament nu trebuie să mascheze faptul că această renovare este, și într-un caz, și în celălalt, insufletită și repusă în gravitație de spiritul și *forța alchimiei*:

Căci dacă ideea primitivă a teatrului nu este de a ne permite să încercăm în excavația găunoasă și goală a scenei o operație psihologică analoagă cu cea pe care o încearcă alchimia, adică de a elibera în mic niște forțe pe care le obligăm să se contracte, teatrul nu are nici o rațiune de a exista⁴⁹.

O alchimie a cruzimii

Într-adevăr, titlul plănuț inițial de Artaud pentru al său „Teatru al Cruzimii” a fost cel de „Teatru alchimic”: un teatru al nervilor mai

degrabă decît al singelui, despre care credea că va scutura lîncezeala și trivialitatea în care se complăceau și se încurajau reciproc cultura și teatralitatea din Occident. În acest sens, diversele texte ce constituie, începînd cu 1938, *Teatrul și dublul său* sînt într-adevăr, așa cum sugerează J. Derrida, „mai degrabă *solicitări* decît o sumă de precepte, mai degrabă un sistem de critică ce *zguduie totul* în istoria Occidentului, decît un tratat de practică teatrală”⁵⁰. Dar mai este și faptul că, părăsind un titlu pe care l-a socotit pînă la urmă prea vast și greu de acceptat de un public neinforma, Artaud n-a renunțat niciodată să facă din alchimie vîrfurile de lance al „colosalei răscoliri a noțiunilor”⁵¹ pe care a întreprins-o și care ține mai mult de decantarea „crudă” decît de o activitate „critică” propriu-zisă. De altfel, Artaud a încercat rînd pe rînd numeroase calificative pentru a sugera cît mai bine acest *esențial* la care i s-a părut urgent să revină „ca să aibă dreptul să trăiască”⁵²: teatru *pur* sau *ideal*, de la primele încercări de scenă-laborator la Dullin, apoi în epoca Teatrului Alfred Jarry; teatru *mistic*, dacă prin asta înțelegem o anume rafinare a ființei la care ar putea lucra o teatralitate a cărei magie să fie nu atît fascinație pentru gesturi sau imagini, cît „subjugare a Morții”⁵³ în contact cu zonele întunecate și primejdioase în care emoția eliberată „îi înapoiază spiritului sunetul tulburător al materiei”⁵⁴. Teatru *interior*, dacă ne referim la faptul că nici o pornire, nici un vis nu ar fi în el *a priori* înlăturat, ci mai degrabă ciuruit, rarefiat și „subtilizat”, ca să nu zicem „absolutizat”; și asta în dubla perspectivă a unui teatru *absolut*: spectacol integral „în care toate simțurile și toate facultățile și-ar găsi satisfacția în același timp”⁵⁵; care să fie și teatru *al Absolutului* unde fiecare, părăsindu-și punctul de vedere personal prea îngust, ar atinge prin aceasta „un soi de universalitate proprie nevoilor acestui timp”⁵⁶. Teatru *religios* așadar, dacă este adevărat că religiosul, luat de la bun început de Artaud în accepțiunea sa cea mai largă, este în esență „comunicare cu Universalul”⁵⁷. Dar de ce nu teatru *al Încercării*, căci în el va fi vorba de a trece prin încercarea repunerii în contact a nervilor tetanizați cu spiritul alertat și de a îndura chinurile unei purificări a cărei radicală „cruzime” o va intensifica Artaud de-a lungul anilor? Teatru *ezoteric* în această privință,

50. „La clôture de la représentation”, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 345.

51. OC, vol. 7, p. 177.

52. OC, vol. 5, p. 99.

53. OC, vol. 1*, p. 205.

54. OC, vol. 1**, p. 199.

55. OC, vol. 5, p. 64.

56. OC, vol. 2, p. 38.

57. OC, vol. 5, p. 39.

48. A. Artaud, OC, vol. 5, p. 231.

49. OC, vol. 4, p. 295. Nu este abordat aici decît aspectul scenic și dramatic al transmutației teatrale la Artaud. Pentru o interpretare mai largă a alchimiei artaldiene a „teatralității”, cf. F. Bonardel, *A. Artaud ou la fidélité à l'infini*, Balland, 1987.

„așa cum trebuie să fie orice adevărat teatru care se respectă”⁵⁸, și nu fiindcă s-ar adresa în mod electiv unui grup de inițiați. În sfârșit, ca un fel de încununare, teatru *metafizic*, în ciuda conotațiilor supărătoare, imaterialiste și spiritualiste legate de un termen pe care Artaud înțelege să-l răstoarne pentru a-i extrage mai bine esențialul: posibilitatea ca o acțiune „magică, reală, absolut efectivă”, trăgându-și energia din efervescența reactivată a anarhiei, să opereze transmutația reciprocă a culturii și vieții în „poezie”:

Caut împăcarea dintre actul material și actul spiritual pe un plan efectiv unde problema nu se mai pune, dar unde ceva să fie efectiv schimbat⁵⁹.

De aceea, în această înmulțire a calificativelor descumpănitoare la prima vedere, trebuie să învățăm să discernem schița lucrării filosofice pe care i-o atribuie Artaud teatralității: sînt „tușe” succesive aduse rafinării acestei „sărmane materii pe care ne inversunăm s-o frămîntăm”⁶⁰ și a cărei virtuală absolutitate ne cere să învîrtim neconținut caleidoscopul verbal, așa cum turnantă va fi și scena teatrală; spiritul și forța de alchimie manifestîndu-se mai ales în pornirea repetată de a-i *multiplica vitalitatea*: „Metafizica în activitate este metafizica mizeriei trupurilor care trebuie regăsită și vindecată”, va spune Artaud în ultimii săi ani⁶¹, rămas credincios acelei *metafizici concrete*, făptuitoare, întrupate, pe care a numit-o deopotrivă magie, anarhie, poezie și a cărei redutabilă operativitate i s-a părut din instinct că o deține alchimia. Dar, încredințîndu-i astfel teatrului vindecarea unei vieți care-și vedește mizeria prin trupurile ce nu-și cunosc incoruptibilitatea funciară, oare Artaud n-a făcut el însuși Operă filosofală cînd a regrupat, adunat, exaltat cu strălucire în „focarul devorator” al teatrului său alchimic ceea ce cu siguranță constituie esența însăși a oricărei dramaturgii, care pînă la el aproape că nu știa că este în mod atît de fundamental „alchimie”? În aparență insolită și periferică, ba după unii chiar inutil ezoterică, analogia teatru/alchimie să nu acopere oare pînă la urmă decît un truism somptuos reorchestrat, a cărui eficacitate a fost exploatată și pusă în Operă, în registrul expresiv care le era propriu, și de alți dramaturgi – dintre care cel dintîi a fost Wagner?

Așa apare o anume idee alchimică de teatru, unde, invers decît în teatrul obișnuit, în care fărîmîțarea analitică a sentimentelor corespunde stadiului

grosolan al chimiei științifice (care nu e decît o ramură degenerată a Alchimiei), formele, sentimentele, cuvintele, compun imaginea unui soi de vîrtej viu și sintetic, în mijlocul căruia spectacolul ia aspectul unei veritabile transmutații⁶².

Este într-adevăr un truism, ca de fiecare dată cînd, puse din nou în creuzet, formele sînt silite să desemneze, în adevărul său cel mai crud și mai gol, natura legăturii care unește Principiul lor cu manifestatul, cu reprezentatul, adică cu însăși esența oricărei teatralități, scenice și metafizice deopotrivă. Nemulțumindu-se doar cu inversunarea de a aduce către mai multă esențialitate și demnitate un teatru devenit în Occident „desfătare digestivă” sau „amuzament de literat inteligent și cultivat”⁶³, geniul lui Artaud pare într-adevăr să fi stors acest truism pînă la dezgolirea dramei de orice „esență” în raportul său cu manifestatul. Dar nefiind în această privință nici platonician, nici chiar guénonian în ciuda aportului recunoscut al acestuia din urmă⁶⁴, Artaud ar fi găsit în creuzetul alchimic singurul „loc” în care să opereze simultan lichidarea raportului trivial față de „reprezentat” și înălțarea oricărei făpturi, atavic corupte în manifestat, într-o „corporeitate” inalterabilă, chintesențializată: „Magie pentru magie, magiei sexuale a unei lumi infame trebuie să-i corespundă magia vindecătoare a unui teatru reîntors la sine”, mai scria Artaud în 1947, scandîndu-și fără încetare convingerea că teatrul trebuie să-și reia „vechea și adevărata lui funcție de transmutație organică a membrilor celor mai intime ale trupului omenesc”⁶⁵. La fel cu a spune că problema transmutației teatrale n-ar mai trebui să fie, după trecerea fulgurantă a lui Artaud, o idee nici foarte veche, nici foarte novatoare: „În felul meu de a vedea, nu e nimic care să semene cu nostalgia poetică și sterilă a unui trecut mort, ci regretul după o știință pierdută, după o atitudine profundă a spiritului uman care eu unul socotesc că este de importanță vitală să fie regăsită”⁶⁶.

Or, prin intemporalitatea sa totuși mereu *actuală* de îndată ce este repusă în act și în Operă de către o dramaturgie, această „atitudine profundă a spiritului” în care Artaud a recunoscut foarte devreme simpla, dar multiforma manifestare a spiritului de alchimie, nu e desigur lipsită de legătură cu clasicul *catharsis*, fie înțeles în perspectiva aristotelică⁶⁷, fie în perspectiva mai „tradițională” a unei

58. OC, vol. 5, p. 67.

59. OC, vol. 5, pp. 35, 89.

60. OC, vol. 2, p. 31.

61. OC, vol. 20, p. 415.

62. OC, vol. 5, p. 41.

63. OC, vol. 5, p. 106.

64. „Îl apreciez pe Guénon mai mult decît pe tot restul”, declara Artaud pe vremea cînd se gîndea chiar să-i dedice un eseu (OC, vol. 6, pp. 317-318, 323-325).

65. Text apărut în *Le Disque vert*, nr. 4, 1953, pp. 37-49.

66. OC, vol. 8, p. 216.

67. *Poetica*, 1449 b 27-28.

experiențe numite inițiatică⁶⁸ – teatrul putînd permite într-adevăr să se acceadă la un „nou mod de a fi”, la rîndul său în stare să răspundă mai bine unei crize de societate „trăite ca o criză ontologică”⁶⁹. Putem totuși să ne îndoim – călăuziți în această direcție atît de exigențele „scenei filosofale”, cît și de cele ale lui Artaud – că transmutația teatrală ar urmări în primul rînd „recucerirea Paradisului pierdut”, chiar dacă ar fi astfel posibilă reîntoarcerea „la clipa aurorală a Creației reînnoite”⁷⁰. Căci, deși i s-a întîmplat într-adevăr lui Artaud să viseze la un teatru „frumos precum Creația”, el a rămas la fel de indiferent ca și alchimistii la orice mit care nu și-ar găsi exacta și eficienta *actualizare* în însuși actul de a Opera, dizolvînd în creuzetul filosofal și orice temporalitate în care și-ar mai putea găsi locul vreo nostalgie: „Timpul este un corp care scapă din ce în ce mai mult trecutului și se adîncește din ce în ce mai mult în prezent”⁷¹. În plus, ambivalența sa funciară față de însăși noțiunea de Creație – uneori preamărită, alteori osîndită – l-a făcut să disocieze din ce în ce mai spectaculos toate formele de ritualuri – fie chiar ritualurile miturilor ce reactualizau puternic – și acea *punere în Operă a anarhiei inspirate* pe care, dimpotrivă, nu a încetat s-o numească „alchimie”. Faptul că o transmutație teatrală nu are neapărat virulența celei practicate de Artaud, care căuta și pe scenă antidotul la intima cruzime a bolii sale, îi impune totuși să mențină scena „chymică” la adăpost de orice edulcorare a realității unei transmutații, prin însăși natura ei într-adevăr „crudă”: atît prin dureroasa și nesigura trecere de la o stare de „cruditate” a materiei la starea de „corporeitate” transmutată, cît și fiindcă teatrul, pentru a face asta, pare că trebuie să reactiveze o anume cruzime cosmică „rudă bună cu distrugerea fără de care nimic nu se creează”⁷². Astfel, relația analogică dintre teatru și alchimie nu este o tematică printre altele în acea *dramă trăită* care sînt viața și „opera” lui Artaud. De aceea comprehensiunea unei atît de excepționale și cvasi-transfuzionale osmoze necesită suprimarea, la rîndul ei, a distanțării așa-zis „critice” și plasarea în epicentrul, în focarul arzător din care această gîndire lacunară, stupefiată, în neconținută pierdere de sine și totuși tinzînd către o strălucitoare transparență, nu încetează de a-și reaminti prăbușirea și de a clama

necesitatea ca o „îndîrjire spirituală” să ajungă „să materializeze cele mai secrete mișcări ale sufletului”⁷³, patologia personală și criza culturală trimițîndu-și în ecou speranțele de tămăduire și sfișierile: „O epocă mai tragică decît toate dar în care nimeni nu mai e la înălțimea tragediei”⁷⁴, diagnostichează Artaud, blestemînd în aceeași exasperată mișcare și boala care face din el un Tantal extenuat: „O congelare a măduvei, o lipsă de foc mental, o lipsă de circulație a vieții”⁷⁵. *Gest în căutarea „locului” său*, a celui creuzet în care să prindă „corp” în mod alchimic, Opera lui Artaud se dovedește totuși misterios și solid construită, acolo unde adîncurile crepusculare și incandescențele vizionare reconstituie o tunătoare cutie de rezonanță în care diferitele planuri ale unei realități pe care Artaud o presimte deopotrivă unică și infinit stratificată, îndreptate spre o lumină desigur mai degrabă apocaliptică decît aurorală, tind să emită *sunetul unic* în care Artaud a văzut echivalentul Aurului filosofal și pe care îl va numi mai tîrziu „sunetul inimii sale”:

Operația teatrală de a face aur (...) îi evocă în cele din urmă spiritului o puritate absolută și abstractă, după care nu mai există nimic și pe care am putea-o concepe ca pe o notă unică, un soi de notă limită, înghițită în zbor și care ar fi ca partea organică a unei indescriptibile vibrații⁷⁶.

Ce este deci în esență „teatrul alchimic” dacă nu în primul rînd căutarea activă, ba chiar febrilă, a unui „spațiu imposibil”⁷⁷ – cel puțin pentru topografiile artistice și filosofice obișnuite – în care omul, renunțînd la profiturile sale imediate de privitor indiscret și de juisor, să redevină *actor* al unei dramaturgii poetice și cosmice ce-și soarbe din Natură „energia de aur concentrat”⁷⁸ și recunoaște în Foc principiul animator și „reducător” al unei alchimii subtile și crude ce corodează nemilos formele ca să sondeze, să vindece și să recîștige mai bine Viața: „iar această imagine a gîndirii care ia foc ni se pare astăzi tuturor că este conținută în teatru”⁷⁹. În ciuda deci a înlocuirii editoriale a proiectului inițial „Viața și Moartea lui Satan Focul” rămas nerealizat, cu *Teatrul și dublul său*, fi-va oare pe scena artaldiană – din ce în ce mai pustiită de durerea „arzîndă” de a trebui atît de neîncetat să se războiască – vreun alt și mai omniprezent actor decît Focul, despre care Artaud a înțeles foarte repede că era

68. M. Eliade, Prefață la B.L. Knapp, *Theatre and Alchemy* (Wayne State University Press, Detroit, 1980), pp. x-xi; lucrare în care autorul reperează ce dominant de inspirație alchimică vor fi „informat” anumite opere teatrale.

69. M. Borie, „De l'herméneutique à la régénération par le théâtre”, *Cahier de l'Herne M. Eliade*, pp. 194-202. Autorul se referă în special la experiențele legate de *Living Theatre*.

70. *Ibid.*, p. 197.

71. A. Artaud, *OC*, vol. 20, p. 53.

72. *OC*, vol. 5, p. 139.

73. *OC*, vol. 3, p. 124.

74. *OC*, vol. 5, p. 51.

75. *OC*, vol. 1*, p. 69.

76. *OC*, vol. 4, p. 62.

77. *OC*, vol. 1*, p. 81.

78. *OC*, vol. 7, p. 16.

79. *OC*, vol. 8, p. 161.

totodată artizanul de neînlocuit și cea mai insesizabilă „materie” a oricărei transmutații, ca și a oricărei „alienări”: „Drogurile s-au adăugat focarului și am consimțit la focar fiindcă focul exista înaintea operei, dar opera va distruge focul care-mi arde trupul și va desprinde din el un altul”, scria el de altfel în 1937⁸⁰, conștient de a fi ajuns la răscrucea unde avea într-adevăr să se opereze pentru el cea mai cumplită decantare între două focuri, două „trupuri” și, încă și mai dramatic, două viziuni rivale ale divinității:

Fiindcă trupul de carne moale și de lemn alb azvîrlit asupra mea de nu știu ce tată-mamă în opiu se va transforma, *cu adevărat* se va transforma. Și poate că nu voi mai avea nevoie de masă, ci voi putea să plantez păduri ca să eliberez atîta amar de materie îngropată în pămîntul veșniciei. Păduri de trupuri care sînt suflete și de suflete în sfîrșit devenite ființe, fiindcă vor fi flăcări trupuri⁸¹.

Un focar mereu virtual

Chemat astfel să devină focarul unei regenerări globale a culturii și Vieții, castrate și disociate de o *patologie a discursivității* pretutindeni triumfătoare în Occident, dar căreia Artaud n-a încetat nicicînd să-i denunțe nocivitatea, teatrul nu și-ar căpăta totuși operativitatea sa filosofală și fecunditatea sa culturală decît de la o *altă formă de rigoare* – „incandescența implacabilă” numită de Artaud cruzime⁸² – care îi interzice în același timp să fie pe deplin teatral, în sensul artistic al termenului; scena găsindu-se astfel de la bun început sistematic *descentrată*, pentru a fi în mod paradoxal păstrate virtuțile sale de *focar*. Nimic nu e mai semnificativ în această privință decît raportul întreținut de Artaud cu teatralitatea, raport revelator al subtilității cu care el a deosebit scenic: un centru de gravitație care să fie cristalizare mobilă a unei spațialități cu adevărat magnetizate, a celui *punct mort* care străpunge drept în mijloc un spațiu lipsit de „maturitate”; prima transmutație căreia boala l-a învățat să-i vadă caracterul de urgență ce rezidă în conversia unei inerții centrale coagulante într-un punct de „magică folosire a lucrurilor”⁸³ din care ar izvorî din nou vitalitatea. Astfel, lăsînd deoparte ceea ce teatrul său nu va fi (social, psihologic, verbal...) și proclamînd: „În teatru nu mă interesează decît ceea ce este esențialmente teatral”⁸⁴, precizînd

80. OC, vol. 7, p. 250.

81. OC, vol. 9, p. 185.

82. OC, vol. 5, p. 161.

83. OC, vol. 1*, p. 92.

84. OC, vol. 3, p. 174.

în același timp că acolo nu va fi vorba nicidecum de o nouă formă de artă, ci de o *practică* magică și riguroasă, înrudită cu „în afara teatrului”, Artaud delimitează prin excludere o primă scenă care să fie în mod prioritar „cîmp de eficacitate” (Hölderlin) regăsit și căreia granițele culturale (alchimie, gest, dans, pictură...) îi apără cumva puritatea de o prea imediată recentrare pe clasică teatralitate – actorul/operator avînd astfel un cîmp mai liber pentru a deveni *corporal* pivotul unei spațialități efervescente unde ar trebui să poată colabora rezonanțele spiritului de *analogie* și detimbrările disonante ale spiritului de *anarhie*: „Ca viața, ca natura, gîndul merge dinăuntru în afară înainte de a merge din afară înăuntru. Încep să gîndesc în gol și din gol merg către plin; iar cînd am atins plinul pot să cad din nou în gol”⁸⁵. Or, ceea ce înțelege aici Artaud prin „dezînlănțuire dialectică a expresiei”⁸⁶ corespunde, scenic ca și filosofic, cu *decalajul de planuri dintre virtual și real* din care operativitatea alchimică e socotită a-și trage eficacitatea, materială și simbolică deopotrivă:

A-ți pune din punct de vedere filosofic spiritul în stare de moarte pentru ca, prin mijlocirea acestei cuceriri intelectuale, să cucerești material și în ordinea sensibilă echivalența acestei stări filosofice, iată, îmi pare, operația majoră, operația capitală spre care trebuie să tindem și care este singura ce ne-ar putea permite să ne menținem întru adevăr, să obținem adevărul, tot așa cum cucerirea unui anumit adevăr contingent și organic corespunde în planul materiei cu unificarea solidelor, prin expulzarea feței lor inerte, și cu apariția alchimică a aurului⁸⁷.

Dar nu este oare *virtualul* în fond pentru Artaud echivalentul pentru *crud*? Și nu prin punerea în Operă a virtualului în *spațiul intermediar* al scenei crude se extrage din materia grosolană acea primejdioasă eficacitate, simbolică și filosofală prin faptul că numai ea poate pune capăt unei disocieri a materiei și a spiritului în care Artaud vede principala maladie a culturii occidentale? Convinși încă de pe vremea cînd părăsește grupul supraréalist că „orice acțiune spirituală, dacă este dreaptă, se materializează cînd trebuie”⁸⁸, Artaud își va reafirma în Mexic încrederea în acest soi de „nebungie superioară” care este alchimia: „Am despre spirit o idee materială, cu toate că am o filosofie de viață antimaterialistă”, dar cerînd stăruitor „să nu se confunde această atitudine spirituală ce poate duce la apariția lumii concrete celei mai sigure și mai autentice cu nu știu ce

85. OC, vol. 8, p. 157.

86. OC, vol. 4, p. 135.

87. OC, vol. 5, pp. 111-112.

88. OC, vol. 1**, p. 63.

spiritualism confuz și neutru care și-a pierdut și el orice contact cu adevăratele energii⁸⁹. Prin urmare, este destul de clar, în ciuda talmeș-balmeșului scenei „chymice”, că aluziile repetate la concretețea, la organicitatea spațialității și limbajului căutate de „Teatrul Cruzimii” se înrudesesc cu aceeași *postură esențială* a cărei „intelectualitate riguroasă” cade atunci în sarcina corpului actorului – acest multiplicator de vitalitate – să o întruchipeze, tot așa cum simbolurile alchimice exprimau anumite „stări filosofice ale materiei”⁹⁰. Așadar, cuvintele (virtualitate, cruzime, magie, poezie, anarhie) sînt mai puțin importante decît *gestul* care singur este „alchimie”, fiindcă și acest teatru va avea vocația de a inversa raportul dintre cuvînt și gest, „cuvintele nemaifiind folosite decît în părțile nemișcate și discursive ale vieții, ca o lumină mai precisă și mai obiectivă ce apare la ivirea unei idei”⁹¹. De aceea, revendicîndu-și – tocmai privitor la folosirea cuvîntului „cruzime” – dreptul de „a scoate lațul” limbajului obișnuit pentru a regăsi „noțiunea concretă” mascată de trivialitatea lui, Artaud face deopotrivă Operă de alchimist și de poet; extragerea filosofală a acestei „crudități”, a acestei „virtualități” devine emblematică pentru orice abstragere de esență ce capătă prin acest gest mai multă „materialitate”: „Cu cruzimea se coagulează lucrurile, se formează planurile creatului”⁹². Dedesubtul limbajului, al trupului omenesc sau al scenei teatrale, există deci un „teren organic”, un „fund stîncos, foarte situat și foarte localizat”⁹³ care constituie – cel puțin aceasta e unica speranță a lui Artaud care la acea vreme se ocupa „să includă întreaga natură în teatru”⁹⁴ – un izvor de „naturalitate” neatinsă pe care el speră încă să o atingă, dar pe care-l va numi mai tîrziu – nemaisperînd în nici o Creație – insondabil și ireductibil „alienat”, așa cum trebuie să devină corpul actorului:

Da gravitația universală este un seism, un înspăimîntător iureș pasional care se corectează pe membrele unui actor,
nu în frenezie,
nu în isterie,
nu în transe,
ci la extremitatea tăișului coastei, la ultima și cea mai extremă bucată din măsura parietală a efortului său⁹⁵.

89. OC, vol. 8, pp. 239, 281.

90. OC, vol. 4, p. 60.

91. OC, vol. 5, p. 101.

92. OC, vol. 4, p. 124.

93. OC, vol. 5, pp. 112, 119.

94. OC, vol. 4, p. 103.

95. „Aliéner l'acteur”, *L'Arbalète* (M. Barbezat), nr. 13, vara 1948, pp. 7-14.

Jupuirea crudă este deja dezgolirea „scheletului lemnos” atunci cînd „forțele religioase ale naturii”, „forțele curate ale pămîntului”⁹⁶ îl mai însoțesc încă pe Artaud, ce caută în această „poftă metafizică”, care este funciarmente cruzimea, antidotul la tantalizarea ce-i răvășește vitalitatea, îi exasperează spiritul, îi putrezește carnea. Este oare într-adevăr „crud” sau numai sîngeros, fantasmatic ca o „înmugurire a unor dorințe perverse”⁹⁷, sfîrșitul sordid al lui Heliogabal al cărui trup strivit ajunge printre dejecțiile canalelor? Toată această dramă rămîne desigur decor baroc, flamboaian și barbar mai degrabă decît scenă „chymică”, în ciuda sau din pricina supraîncărcării simbolice care celebrează mai ales dorul de o vreme, un loc și o cultură „în care teatrul nu era pe scenă, ci în viață”⁹⁸. Dar ce mai este atunci viața, dacă cruzimea se exercită în ea într-un teatru care nu-și poate oferi altă „scenă” decît cea a unei Naturi pulverulente ca pielea unui ciumat? Și pe cea a unui templu ale cărui „temelii fabuloase” și al cărui acoperiș – înălțat ca un falus spre cer – trebuie să formeze athanorul în care este efectuată în mod ritual transmutația energiilor terestre și celeste⁹⁹. Faptul că Heliogabal, acest „revoltat de geniu”, împinge sensul ritualului cosmic pînă la „a introduce spațiul în digestia sa alimentară”, terminînd la asfințit masa începută la răsărit, nu face neapărat din el Actorul al cărui sens al poeziei ar reinsufla lumii „forța magică lăuntrică ce-i dă vieții un drum și permite să acționăm asupra vieții”¹⁰⁰. Nu înseamnă oare mai ales că, în absența unei adevărate „scene”, nu se poate efectua conjuncția „chymică” dintre spiritul de analogie și cel de anarhie, conjuncție căreia Artaud îi încredințează operativitatea „alchimiei” sale și care nu este aici decît înlocuită prin enunțul foarte teatralizat al simbolismului soli-lunar al „Nunții chymice” rămase pe toate planurile neizbutite? Heliogabal rămîne în această privință disociat între provocările spectaculos anarhice ale inversiunii sale sexuale și un ritualism care, din pricina aceasta, nu e ancorat în vreo „naturalitate” oarecare ținînd, de altfel, din punct de vedere alchimic, de „feminin”, și nu de o atît de derizorie femelitate:

Teatrul nu va putea redeveni egal cu el însuși decît în ziua (...) cînd va fi regăsit în mod material, imediat eficace, sensul unei anumite

96. OC, vol. 8, pp. 61, 187.

97. OC, vol. 4, p. 136.

98. OC, vol. 7, p. 34.

99. O evocare ca aceasta pare mai mult de inspirație suprarealistă decît filosofală: „O masă de aur aruncată într-o prăpastie alimentată de ciclopi, tocmai în clipa cînd Marele Sacrificator sfîșie frenetic gîtul marelui vultur și îi bea sîngele, dă o idee despre transmutația alchimică a sentimentelor în forme și a formelor în sentimente” (OC, vol. 7, p. 46).

100. OC, vol. 8, p. 157.

acțiuni rituale și religioase, acțiuni de disociere psihologică, de sfișiere organică, de sublimare spirituală decisivă căreia îi era de la început destinat¹⁰¹.

Unică operatoare între stările succesive ale unei „materii” teatrale duse de cruzime la limita extremă a virtualităților sale, alchimia nu se dovedește deci postura „metafizică” în stare să pună în Operă virulența anarhiei, decât dacă *topografia ezoterică* a unei „scene” înalță în același timp o formă de coerență – adeseori numită de Artaud concretă, organică – ce pune capăt dualismului materie/spirit. Coincizând cu anarhia în manifestările ei cele mai zgomotoase (haos, violență, disonanță, striviri, pisări...), cruzimea îi corespunde, în mod și mai analogic, prin faptul că uciderea „materiei” alterate de asemenea practici „sondează vitalitatea noastră integrală, ne pune în fața tuturor posibilităților noastre”¹⁰². Fiindcă, în ceea ce Artaud numește atunci „zbaterea înăscută a vieții”¹⁰³, „cruzimea” decapantă a anarhiei se dovedește și energia cel mai riguros *actualizantă* a oricărei virtualități, mînată de ea să se exalte în „forță pură”, dar și să colaboreze la „unitatea profundă a lucrurilor” la care lucrează, alchimic și poetic, o astfel de nimicire: „Poezia este multiplicitate sfărîmată și care scoate flăcări. Iar poezia, care restabilește ordinea, reînvie mai întîi dezordinea, dezordinea cu aspecte înflăcărâte”¹⁰⁴. Dar care anume ordine, care să nu fie de acum înainte cu precădere „scenă” în care o operativitate, teatrală și filosofală, negociază neconținut, grație acestui Foc central, o trecere *simbolizantă și transmutantă* între virtualitate și realitate? Avut-a vreodată teatrul lui Artaud altă ambiție decât să fie terapeutica acestei treceri, asociate de el mai tîrziu cu chinurile din Bardo?¹⁰⁵ Trecere de la un „corp de moarte” la o corporeitate a cărei singură glorie va fi atunci cea de a fi redevenit „simplitate concretă” a unei flăcări/corp.

Așadar, o scenă devine „chymică” fiindcă a fost mai întîi *fasonată*: golită, orientată, magnetizată prin anumite relații „magice” dintre diferiții participanți (decoruri, obiecte, actori, muzică...) la o dramaturgie ce privilegiază deplasările oblice, spiralate, ondulatorii, prin care să se creeze „un curent subteran de impresii, de corespondențe,

de analogii”¹⁰⁶ care să fie în același timp o incitare la anarhia eliberatoare și purificatoare. „Limbaj spațial”, repetă cu încăpăținare Artaud, fără a putea de fapt să-i explice gramatica și sintaxa, fiindcă virtualitatea sa crudă ține tocmai de faptul că el trebuie mereu să rămînă „tangent la real”¹⁰⁷, prin urmare, mereu la jumătatea drumului dintre halucinație și revelație: „cel mai eficient și cel mai activ loc de trecere de la acele imense zguduiri analogice unde ideile sînt oprite din zbor la un punct oarecare al transmutației lor în abstract”¹⁰⁸. Dar în nici un caz limbajul acesta „hermetic” nu este o altă limbă venită să o înlocuiască pe cea a cuvintelor și ale cărei hieroglife le-am descifra ca pe manifestările vizibile, tangibile, ale unei literalități rămase latentă sau în mod deliberat ocultată de o scenă căreia „sinceritatea vitală” și „emulația sacră”¹⁰⁹ ar fi de-ajuns pentru a-i face lizibilă textualitatea. Acest limbaj concret nu e simbolic nici prin faptul că ar reactualiza anumite posturi corporale tipice al căror secret a fost cultivat de artele tradiționale ale scenei; căci Artaud nu disociază niciodată simbolurile de o transmutație în curs a „materiei” teatrale: „Smulgem lucrurilor sensul lor direct și le dăm un altul”¹¹⁰. Prin urmare, teatrul și alchimia sînt *arte virtuale*, prin faptul că analogia poetică și cea simbolică dintre eficacitatea spirituală și acțiunea materială nu aparțin ordinii unei cauzalități mecanice, dialectice, logice, ci „magice” în sensul în care au înțeles-o Paracelsus și alchimiștii. Astfel, Artaud îi transferă instinctiv scenei teatrale – care joacă de acum înainte rolul de Vas/creuzet de transmutație – forța eruptivă a *sincronicității operative* care este de fapt secretul alchimiei: focar în care un Foc neîntrerupt îi poate înflăcăra de la distanță pe actorii/operatorii ai unei dramaturgii pe care fermentația dizolvantă a anarhiei i-ar fi pregătit să inverseze, să preschimbe în mod alchimic germenii nocivi ai unei contaminări în forță de „sporire” filosofală; această „ciumă” nu este numai cruzimea adăugată teatralității, ci se dovedește a-i fi consubstanțială:

Aceasta se aprinde în el și se reverberează, așa cum face un extras de argint sau de aur care se rafinează în creuzet pînă ce scinteiază curățat de toate celelalte metale. La fel se întîmplă în cazul acestor reprezentații; ele se reverberează pînă la gradul suprem al reverberării lor; iar cînd află în om un creuzet (sau mai exact o cupelă), așa cum află sperma în uterul femeii, provoacă zămisirea și sarcina,

101. OC, vol. 5, p. 115.

102. OC, vol. 4, p. 103.

103. OC, vol. 4, p. 139.

104. OC, vol. 7, pp. 51, 106.

105. OC, vol. 12, pp. 57-60 („Aliénation et Magie noire”); Bardo este starea intermediară dintre moarte și renaștere descrisă de *Cartea tibetană a morților* și în timpul căreia defunctul, supus la numeroase viziuni îngrozitoare sau binevoitoare, își pune la încercare capacitatea de a se elibera de iluziile samsarice.

106. OC, vol. 4, p. 46.

107. OC, vol. 2, p. 20.

108. OC, vol. 4, p. 130.

109. OC, vol. 5, p. 126.

110. OC, vol. 5, p. 15.

spunea Paracelsus¹¹¹ de la care se inspiră vizibil Artaud în descrierea pe care-o face ravagiilor trupești produse de această boală saturniană de la care reține mai ales starea de *suspans halucinat* în care cad ciumații: „La fel ca și ciuma, teatrul este o formidabilă chemare a forțelor care aduc spiritul la izvorul conflictelor sale”¹¹². Rău în multe privințe anarhic, fiind expresia unei puteri sugestive de natură „isterică” și imaginativă ce desfide înălțările dialectice, ciuma trasează, în spațiul adus de ea la paroxismul dramatic, organizarea ezoterică a unei logici în cel mai înalt grad „panice”, fiindcă aparentul haos provocat de izbucnirea brutală a bolii face să transpară o „ordine” în fond *mai riguroasă*, al cărei secret îl deținea această forță „inteligentă”. Anarhică prin faptul că distruge, mai fulgerător decât oricare altă boală, cadrele și reperele uzuale, ciuma e și mai anarhică prin iraționalitatea loviturilor sale: lovind la întâmplare, amintindu-i fiecăruia „gratuitatea frenetică” a aleatoriului, ea este astfel expresia „fabuloasei amoralități”¹¹³ a marilor forțe naturale și cosmice din care Artaud dorea să facă din nou actorii esențiali ai teatrului său „al Cruzimii”. Dar silindu-i prin aceasta pe cei vii să oscileze într-o zonă de continuu și imprevizibil amestec de viață și moarte, imaginație înfierbântată și realitate, ciuma poate de asemenea să trezească idiosincrasia cea mai secretă permițându-i fiecăruia să-și trateze alchimic propriul său venin repetind, în cercul „pur și închis” al athanorului truesc devenit el singur spațialitate scenică, schimbul, în acest caz într-adevăr simbolic, dintre virtual și real: forța reînsuflețită și deci primejdioasă a otrăvii găsește în însăși „virtualitatea” scenei spațiul mediator în care să se *însămânțeze realul* fără a-l contamina. Astfel, toate derutele, descărcările și celelalte exteriorizări ale terorilor panice provocate de ciumă nu vor fi fost decât „chemări de forțe” adunate în vederea unei transmutații în toate cazurile „teatrală” și presupusă a putea pune capăt tuturor formelor de tantalizare:

Marile imaginații nu sînt cele care fac să se reverse Sensibilul în multiplicitatea aspectelor sale, ci acelea care, în mijlocul Sensibilului, se mișcă cu felul acela de virtute alchimică ce aparține stării de somn¹¹⁴.

Ciumă, cruzime, anarhie, acestea sînt deci tot atîtea tătăzuiri ce conduc conștiința frămîntată, alertată, către o „situație vitală”¹¹⁵

111. Citat de A.R. de Ren  ville, „La métaphore, arcane magique”, *Revue Hermès*, nr. 2, p. 51. Cf. Paracelsus, *S  mtliche Werke* (Ed. Ascher, Viena, 1914), vol. 4, p. 308.

112. OC, vol. 4, p. 37.

113. OC, vol. 5, p. 49.

114. OC, vol. 8, p. 258.

115. OC, vol. 5, p. 207.

demascată de un rău ce joacă în această privință rolul de „virus originar”; căci însuși teatrul alchimic nu are desigur drept voca  ie dec  t să refacă o *autentică tragedie* dintr-o „monotonă crucificare” dusă la paroxism de această dramaturgie. Fiindcă,   mping  nd la amplificare dramatică ființa pe care-o chinuie cu suferințe pe c  t de insuportabile, pe at  t de nejustificate, orice tantalizare poate deveni   i fermentul unei teatralități „chymice”, de îndată ce se recunoaște în ea puritatea anonimă a unei tragedii. Str  mo   al unui neam descompus (Pelops, Thyeste, Atreu)   n *Thyeste* al lui Seneca din care s-a inspirat Artaud pentru această piesă astăzi pierdută   i nicicînd realizată, Tantal va deveni mai ales, în dramaturgia artaldian  , figura mitică a unei autodevor  ri imputabile transiterii atavice a bolii până ce trecerea la un plan „ridicat al Naturii” să-i permită unei conștiințe, devenită tragică, să vadă în figura dispre  uit   a Tatălui victima uneia   i aceleiași contaminări, a uneia   i aceleiași minciuni a ființei „  mpotriva căreia sîntem n  scu  i să protestăm”¹¹⁶: „Teatrul este ca o mare veghe, în care eu conduc fatalitatea”¹¹⁷. Dar fiindcă a purtat analogia teatru/alchimie pe asemenea culmi   i în asemenea prăpăstii –   i asta până la a suscita „ame  eala în care fierbe imaterialitatea vieții”¹¹⁸ – Artaud, rămas, datorită bolii lui, prizonierul unei virtualit   i/cruzimi at  t de echivoce, nu-  i condamna oare teatrul la a nu mai avea în curînd drept scenă dec  t pe cea a unei corporeități confruntate cu un „măcel de esențe” încă   i mai crud? Într-adevăr, cum să mai „fii” de aici înainte, c  nd, părăsit de forțele pure ale unei Naturi pe care o crezi integral contaminată, nu mai vrei să-i acorzi nimic „manifestatului” în care Dumnezeu însuși a căzut, în loc să r  m  n   „virginitatea impersonală” ale căreia re  inere   i rezervă ar fi salvat tocmai ele *spiritul alchimic*, singurul veritabil actor în orice teatralitate esențială:

Trebuia într-adevăr să fii, dar nu asemenea con  in  torului pietrei arse, ci asemenea reziduului acesteia; atunci din izbucnirea pietrei   i flăcării focarului iese, c  nd a dispărut focarul, o făptură care a fost acel focar¹¹⁹.

116. OC, vol. 8, p. 146.

117. OC, vol. 4, p. 181.

118. OC, vol. 8, p. 150.

119. OC, vol. 16, p. 124.

4

Complicitățile dintre privire și materie

A conjuga un traseu al spiritului cu aportul și capriciul sevelor¹.

Viziunea este luată sau se face din mijlocul lucrurilor, acolo unde un vizibil începe să vadă, devine vizibil pentru sine și prin viziunea tuturor lucrurilor, acolo unde persistă, asemenea apei-mume din cristal, indiviziunea simțindului și simțitului².

Exigența complexă a unui „a vedea potrivit Naturii” constitutiv al scenei filosofale, sub dublul său aspect spațial și teatral, vine să tempereze aspectul uneori naiv sau arogant pe care-l poate lua proclamarea puterii „vizionare” recunoscute cutărui sau cutărui creator³. Nu este oare ruptura operată de o privire *clarvăzătoare* în sinul opacității obișnuite cea dintâi condiție pentru a putea vorbi de creație, fără ca de altfel să fie neapărat necesar de a face referire în această privință la vreo oarecare transmutație? Faptul că adeseori alchimia i-a inspirat tematic pe pictori, în special pe cei apropiați de suprarrealism⁴, și că în această mișcare a fost cultivat un sens ascuțit al experienței „vizionare” *zgomotoase* ne-ar duce, dacă ar trebui să-i explicităm intenția dominantă și răsunetul, la a reproduce aici un anumit număr din analizele efectuate privitor la *Aurul timpului*.

1. R. Caillois, *Pierres réfléchies*, p. 22.

2. M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 19-20.

3. Amalgam bun la toate între „vizionar” și „alchimic”, vădit în M. Random, *L'Art visionnaire*, Paris, F. Nathan, 1979; și asta independent de calitatea lucrărilor reproduse: Clerici (*Corpus Hermeticum*, 1972), Moreh (*Arborele filosofic*, 1973; *Metamorfoze hermetice*, 1976), Bontoux (*Arborele alchimic*, 1975).

4. *Nuntă chymică* (1947-1948), *Albertus Magnus* (1947-1948), *Nunta cerului cu pământul* (1962 și 1964) de M. Ernst; *Piatra filosofală* (1940), *Ofranda contrariilor* (1945), *Elementele și chipuri ale Elementelor* (1956), *Athanorul* (1965) de V. Brauner; *Opere fantazofale* de M. Baskine care i l-a revelat lui Breton pe Fulcanelli; *Alchimagini* de S. Novak; *Cline trismegist* de G. Garouste (1980)...

Într-adevăr, este un program ambițios acela de a-i încredința ochiului, adus în „stare sălbatică” (A. Breton), sarcina să realizeze acel *Unus mundus* întrevăzut uneori pentru o clipă, atunci când nu te ocupi în același timp cu a-ți însuși „scena” sau cu a-i fructifica și a-ți fructifica viziunile. Cum să circumscrii de aici înainte însăși noțiunea de alchimie, a cărei favoare pe lângă anumiți creatori pare să decurgă din aptitudinea pe care aceștia i-o atribuie de a acoperi cele mai descumpanitoare amalgamuri⁵? În această privință apreciem deci rezerva lui G. Lascault:

Se cuvine să nu avem încredere în hermeneuticile aventuroase care, fără dovezi, fac din pictori și scriitori niște „inițiați” și niște inițiatori. Se cuvine, de asemenea, să citim într-un anumit fel unele utilizări moderne ale simbolicii alchimice de către artiști; suprarrealiștii, pe urmele lui Breton, au iubit lucrările alchimice: un Brauner, mare cititor de autori hermetici, este fascinat de imaginile alchimice; el reia formele acestora, în special androginul, simbol al împăcării contrariilor, dar vrea astfel mai curînd să evoce lumea misterioasă a alchimiei decît să descrie niște operații precise⁶.

Și totuși, o hermeneutică în căutare de „coerență” filosofală – nu trebuie oare să fie și aventuroasă, să moduleze însăși noțiunea de dovadă în funcție de spațiul și de modalitățile de apariție a „materiei” în transformare? De aceea trebuie încă o dată să deplasăm accentul, să modificăm unghiul de percepție: „scena” scoasă la lumină servind acum drept fundal pentru o interogație asupra unei *hermeneutici filosofale a viziunii*. Fiindcă dacă înțelegem ușor că ochiul lui Hermes⁷ nu e nici privirea scrutătoare și dominatoare exercitată de gîndirea reflexivă ce-și efectuează prizele într-un spațiu rămas abstract, nici o simplă scufundare eufemizantă în intimitatea nocturnă a „substanțelor”, *legarea* operată – apropiată desigur de metaforizarea „naturală” examinată mai înainte – n-ar putea constitui o nouă figură de stil recunoscută drept filosofală decît dacă descoperirea unui „stil”, grație anumitor experiențe vizionare, se întîlnește cu „corporificarea” glorioasă a vizibilului practică de alchimie. Faptul că această legare constă în a face să simbolizeze vizual „înrădăcinarea pămîntească” cu înălțimile „participării cosmice”⁸ nu este

5. M. Ernst, *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 231 sq.; P. Mabilie, *Le Miroir du merveilleux*, Paris, Le Sagittaire, 1940, pp. 26 sq.; A. Schwarz, *L'Imagination alchimique*, Milano, La Salamandra, 1980, pentru care Picabia și Duchamp sînt niște noi „alchimisti”. Și, de ce nu, și J. Pollock, autorul unei *Alchemy* (1947)?

6. *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 318-319 și 343-345.

7. Titlul unei lucrări a lui F. Tristan despre pictura Renașterii, Paris, Arthaud, 1980.

8. P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1973, p. 45.

probabil decît indispensabila propedeutică la orice transmutație a privirii și prin privire, care să fie o înălțare reciprocă a văzătorului și văzutului, într-un punct de suspensie și de echilibrare în care o „materie” și o privire întretaie și fac să se „multiplice” puterile reciproce ale unui Vas/firmament și pe cele, iluminante, ale unei străluciri devenite „stelară”. Dar Klee – care caută să reînfrădăcească gestul creator în izvoarele viziunii pentru a pondera mai bine natura și artificialitatea –, Caillois – care ia pietrele ca suport pentru o meditație imaginativă și activă dezvăluind răbdător existența unei „heraldici de dinainte de blazon”⁹ – sau Merleau-Ponty – care face din pictură *materia prima* a unei noi filosofii „oculte” în care s-ar întîlni ontologia vizibilului cu gîndirea „cărnii” – par în această privință angajați pe calea unei hermeneutici a privirii în care domină, după caz, o figură a legării mai precis hermetistă sau cea a unei „glorii” mai apropiate de o transmutație.

O meditație asupra spațiului pictural se poate dovedi augurală și inaugurală pe această cale dacă pînza joacă rolul de *focar* în care izbucnește „miracolul liniștit al lumii așezate pe pragul omului”¹⁰; pînza devine ea însăși *pragul* în care privirea aprofundează și uneori descifrează (dar în ce limbă?) celălalt miracol care este omul așezat pe pragul unei „lumi”: în cazul acesta concentrate în lumea pînzei. Presimțită, schițată de privire, o astfel de „comunitate” poate deveni atunci fermentul unei meditații mai vaste asupra co-naturalității care face ca aparențele și profunzimile să se anuleze, să se conjuge, să se exalte, în „miracolul” vizibilității; însăși superficialitatea pînzei devine cel mai sigur chezaș și martor pentru puterea „alchimică” ce a făcut ca un străfund obscur să se ridice către mai multă luminozitate și ca o lumină să consimtă a se lăsa „prinsă” într-o atît de infimă porțiune de materialitate: „O întreagă substanță insensibilă prinde corp, caută să ajungă la lumină”, spunea Artaud despre imaginea cinematografică¹¹, dar și despre pictura lui Balthus, care manifestă „vibrația sufletului, adîncile eforturi ale Universului” pentru a spune „Non-Manifestatul”¹², efortul de a spune și de a manifesta nefiind el însuși decît istorisirea unei geneze dacă n-ar fi magnetizat de o „căutare a aurului tainic”¹³ de asemenea percepută de Bonnefoy la Balthus. Dar în acest caz, fiind vorba nu atît despre o luptă între lumină și bezne, cît despre o „Nuntă chymică” dintre Beznă

și o transluciditate pe cale de a se întrupa – amîndouă aduse la vizibilitate de puterea metaforizantă a unei „materii” –, vizibilul apare la început nu atît ca un clar/obscur sau ca o perspectivă geometric ordonată, cît ca o *profunzime* cumva „forfotitoare” (R. Char) de o luminozitate efervescentă, pulverulentă: „Lumina fermentează”, notează L. Gaspar¹⁴; iar Bousquet, întrevăzînd posibilitatea unei „plastici a sufletului”, o pune pe seama unei comparabile „furnicături echilibrate și siderante”¹⁵:

Această veșnicie nu se mai dădea drept negarea domeniului sensibil, ea ardea în arborii săi, trebuia să o extragem din adîncul dispersării în care ne aflăm, pentru că ea era, dintr-o dată, substanța și corpul glorios al acesteia¹⁶.

Fără îndoială, orice alchimie a privirii ar trebui să-și impună a porni ca de la o *materia prima* a unei anume „vibrații ontologice”, care, oferindu-i ochiului „tufe de semnificații, tufişuri de sensuri proprii și de sensuri figurate”¹⁷, îi acordă astfel privilegiul – într-adevăr *ex-orbitant* – de a pătrunde mai departe în ceea ce ar putea însemna propria sa *siderare*: acea stupefacție încremenită și mută, febrilă și neliniștită uneori, ce-și caută firmamentul în direcția stelei; dar care nu știe încă ce puternică și transmutantă metaforă poate chiar de pe acum să-și croiască drum printre atîtea metaforizări punctuale și sparte, în care se joacă și miza unei noi inteligibilități însoțite de o „viziune” ținută pînă atunci într-un exces de cinste sau de dispreț. O viziune care n-ar mai fi doar o aptitudine excepțional de răsunătoare de a străpunge zidul nevăzutului pentru a merge să-i explorezi „cealaltă parte”¹⁸; nici exacerbară a unui imaginar producător de imagini și de lumi fantastice și vrăjite presupuse, cu prețul unei simple inversări a privirii, a fi mai reale decît lumile socotite de atunci înainte ordinare; ci *întreviziune* operată în mod „alchimic” de ființele care „întorc lumea asupra ei înseși, care trec de partea cealaltă și care se întrevăd, care văd unele prin ochii celorlalte”¹⁹. Este o îmbrățișare erotică dintre vizibil și invizibil, el însuși potențial transmutant prin aptitudinea sa de a „salva fenomenele” de opacitatea surdă în care vegetau, ca și privirea

14. *Egée...*, p. 64.

15. *Obliques* H. Bellmer, Paris, 1975, p. 244.

16. Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, p. 174.

17. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 172.

18. Cf. povestirea lui Kubin, *Die andere Seite*, trad. *L'autre côté*, Paris, Pauvert, 1963.

19. *Le Visible et l'Invisible*, p. 203: „Fenomen de reversibilitate (...) ce se manifestă printr-o existență aproape carnală a ideii ca printr-o sublimare a cărnii”.

9. *Pierres*, Paris, Gallimard, 1971, p. 129.

10. L. Gaspar, *Egée suivi de Judée*, Paris, Gallimard, 1980, p. 93.

11. *OC*, vol. 3, p. 84.

12. *OC*, vol. 8, pp. 202, 250.

13. *L'Improbable*, p. 41.

în orbirea sa, și prin însăși vocația acestui elan metaforizant de a promova o inteligibilitate mai strălucitoare printr-o vizibilitate mai subtil „inteligentă”. Lui Bachelard îi datorăm în această privință că a perceput cu finețe faptul că în anumite opere tensiunea dinamică materie/culoare „lucrează” într-adevăr în mod alchimic la a face manifest triumful unui Element ce va juca de aici înainte rolul de chintesență ordonatoare a Operei, de soare ocult al materiei căreia îi dezvăluie și, ca să zicem așa, face să-i țîșnească spre exterior intimitatea; paradoxala dialectică exuberanță/intimitate este cristalizată, însuflețită de acest Element, și capătă, grație materialității înseși, o forță de iradiere echivalentă cu cea a unei „vopsele” filosofale: „Iar catedrala i-a luat ceței albastrui toată lumina albastră pe care ceața însăși i-o luase cerului albastru. Tot tabloul lui Monet se însuflețește în acest transfer al albastrului, în această alchimie a albastrului”, notează Bachelard²⁰. Vechea teorie elementală ne permite aici, prin urmare, să desprindem osatura ocultă a Operei, să-i surprindem mutațiile intime „la lucru”, în timp ce culoarea face să radieze către privirea contemplativă *lucrarea* lor comună și tainică: „Pictorul a realizat o transmutație a materiei. El a înrădăcinat culoarea în materie”²¹. Pe cât predispucea instantaneitatea ivirii imaginii poetice la a-i visa răsunsetul într-un spațiu el însuși oniric, pe atât materialitatea astfel oferită privirii pare a o invita să se *îngreui*ze de fapt înspre mai multă maturitate.

A te îngreua pentru a te face mai ușor și a pune din nou împreună „seriozitatea etică” și „rîsul nebun al îngerilor”²², spunea P. Klee, prea puțin preocupat de referințele tradiționale, însă regăsind cu un instinct de fîntînar (descoperitor de izvoare) gesturile care l-ar fi putut face să gîndească și să realizeze în arta sa un anume tip de echilibru pe care desigur nu l-ar fi dezaprobat Boehme: „Oricine se scufundă în adîncurile artei sale, în căutare de comori nevăzute, lucrează la înălțarea piramidei spirituale care va atinge cerul”²³. Klee a îndrăznit chiar să vorbească despre o *sancta ratio chaotica*, precizînd: „Vrem să fim exacti, fără a fi unilaterali”²⁴. Or, originalitatea viziunii lui Klee – și raportul său cu o hermeneutică alchimică a viziunii – ține mai întîi de punerea în lumină a unei *duble spațialități*: una naturală, zămislindu-se singură prin „creștere iradiantă”²⁵, este

izvorul artei de a contempla; cealaltă, formală, funcțională, produce o artă pur și simplu optică, ce nu e decît spațialitate născută din timp, deci reductibilă la timp. Preocuparea neconținută a lui Klee va fi de a echilibra aceste două exigențe și de a pondera astfel sfișierea pe care au trăit-o numeroși creatori: cum să continui, ca artist, să te hrănești cu sevele naturale? Dar cum să gîndești, ca artist *modern*, și să fasonezi această echilibrare în termeni novatori din punct de vedere tehnic? De aceea, viziunea Marii Opere artistice – concepute ca exercițiu al Viziunii – se întemeiază pe certitudinea că „dialogul cu natura rămîne condiție *sine qua non* pentru artist. Artistul e om; este el însuși natură, bucată de natură în aria naturii”²⁶. Înaintarea Marii Opere cunoaște deci la Klee o „încolțire” destul de asemănătoare cu cea a bobului de grîu, asupra căreia ne îndeamnă textele alchimice să medităm: născută din „fulgerul orbitor”, crescînd în „norul ploios”, Opera desăvîrșește Aurul înaintării sale potrivit unei circularități ce-și găsește corespondentul în ochi și potrivit ritmurilor rămase naturale:

Nimic nu poate fi grăbit. Trebuie ca Marea Operă să crească firesc, să se extindă, iar dacă i se întîmplă într-o bună zi să ajungă la maturitate, atunci cu atît mai bine²⁷.

Orice artist trebuie deci să învețe să se întoarcă la izvoarele viziunii. Klee înmulțește aluziile la această *întoarcere din drum* „în desișul în care se nasc aparențele”: „A urca din nou de la Model la Matrice! (...) Aleși sînt cei ce se aruncă departe către Legea originară, în apropierea izvorului tainic ce alimentează orice evoluție”²⁸. Simplu intermediar așa cum poate fi trunchiul arborelui, artistul „călăuzește în operă datele Viziunii sale”, meritînd numai cu acest titlu și fiindcă „presimte punctul originar al vieții”²⁹ să fie considerat drept inițiat. Punctul acesta Klee îl numește *punctul cenușiu* și îi recunoaște virtuțile unei *materia prima*: „Centru a Toate, conținînd virtual orice culoare, orice valoare, orice linie”³⁰, punctul cenușiu este totodată originea pornirii creatoare și promisiunea Operei al cărei „mediu” inform este, de asemenea: „Forma cea mai restrînsă a unui echilibru total este reprezentată de cenușiu, armonie lipsită de

20. *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 40.

21. *Ibid.*, p. 41.

22. *Théorie de l'art moderne*, p. 41.

23. *Ibid.*, p. 78: „Cu cît te urci mai sus, cu atît te afli mai adînc în genune”, spunea într-adevăr Boehme, *Confessions*, p. 67.

24. *Ibid.*, p. 50.

25. *Ecrits sur l'art*, Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 32.

26. *Théorie de l'art moderne*, p. 43.

27. *Ibid.*, p. 32.

28. *Ibid.*, p. 30.

29. *Ibid.*, pp. 17, 55.

30. *Ibid.*, p. 51. Corelație cu acea contemplație, „fiică a dimineții cenușii” la Blake (*Œuvres*, I, p. 87); cu „fermentul cenușiu la culoare” la Gaspar (*Egée*, p. 54) sau cu „cenușul de pămînt filosofal” al statuilor lui Giacometti, după Bonnefoy (*L'Improbable*, p. 323).

viață”³¹. Or, Klee și-a dat seama că haosul creator nu era inversul ordinii (Cosmos), ci „corespundea mai degrabă centrului balanței”. Punctul cenușiu este deci, de unul singur, creuzetul unei „polifonii plastice” viitoare, ca unul ce e recunoscut drept *Tabla de Smaragd* a oricărui pictor „hermetist”: „Este cenușiu fiindcă nu se află nici sus, nici jos sau fiindcă se află sus tot atât cât și jos”. Din acest punct „fatidic” în care zace energia dublu spermatică și matricială a Operei, se va naște mișcarea circulară a oricărei creații „naturale” și a oricărei viziuni: „O scînteie țîșnită misterios nu se știe de unde, care înflăcărează spiritul, pune în lucrare mîna și, transmițîndu-se ca mișcare materiei, devine operă”³². În definitiv, pentru ochi și pentru punctul astfel repus în contact, un mod de „a da foc pulberii” și de a constitui, prin acest traseu înflăcărat, circuitul „natural”, dar și ezoteric al Operei.

Dacă ochiul pictorului joacă un rol *inițiator*, e din pricină că el însuși e punctul de plecare și de sosire al acestei aprinderi: „Toate drumurile se întîlnesc în ochi, într-un punct de joncțiune din care se prefac în Formă pentru a ajunge la sinteza privirii exterioare și a viziunii interioare”³³. Reluînd metafora arborelui, Klee notează că pictorul „se pricepe să facă lucrurile să intre în mișcarea existenței și, el însuși mobilizat, să le facă vizibile. Ele păstrează urma mișcării sale, și aceasta e magia vieții”³⁴. Fiindcă ochiul, mai spune Klee, paște aparențele așa cum animalul „paște o pășune”. Or, la Klee circularitatea acestei rumegări, ce ne permite să asimilăm ochiul cu Vasul în care se efectuează coacerea, merge împreună cu căutarea unui „raport prin rezonanță care să tranșează orice raport optic”³⁵ prin faptul că este „participare cosmică”. Astfel, ochiul este implicit ridicat de Klee la rangul de *simbol al simbolurilor* deoarece în el și prin el se îmbină cele două orbite, „naturală” și celestă, ale unei unice căi de transmutație; însă creația rămîne totuși o taină, căci nici o lege nu ne permite să cuprindem totalitatea procesului, nici să-i determinăm condițiile de realizare. Orice creator trebuie deci să negocieze, în și prin opera sa, o integrare în lumea „naturală”, dar în același timp și o smulgere din greutatea „terestră” pe care lumea ar

31. *Ibid.*, p. 65. „Este de ajuns să iluminăm cenușul pentru ca această culoare, care conține speranță ascunsă, să se facă ușoară, să se deschidă suflărilor care o pătrund”, spunea Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1969, p. 130.

32. *Théorie de l'art moderne*, p. 59.

33. *Ibid.*, p. 46.

34. *Ibid.*, p. 55. De unde faimoasa formulă: „Arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibil” (*ibid.*, p. 34).

35. *Ibid.*, p. 45.

putea-o avea, dacă această greutate n-ar fi ea însăși pusă în gravitație cu polul său celest de către artă. Cunoașterea echilibrelor și imperativelor *statice* proprii „gravitației terestre” îi este deci necesară oricărui artist care caută o ponderare a acestor două căi, „meta-fizice în conjuncția lor”; Klee menține totuși subordonarea artei „pur optice” față de arta contemplativă, și tocmai prin aceasta subordonarea oricărei „terestreități” față de procesele „naturale”, singurele virtual purtătoare ale unei componente celeste. Trebuie deci să fie explorat un alt cîmp perceptiv, care nu mai este cel în care o sevă își desfășoară izbucnirile ramificate, în care ochiul paște aparențele sensibile, ci un cîmp guvernat de echilibrări de tip *pendular*, mecanice și totodată precare, deoarece balanța vizuală se imobilizează acum în centrul mort al punctului cenușiu. La prima vedere, ochiul trebuie și acum să dezvăluie și să însoțească mișcarea care, plecînd dintr-un punct inițial, dă naștere Formei; dar de astă dată privirea nu atît interiorizează mișcarea, cît o exteriorizează într-un spațiu pe care Klee îl numește ieșit din timp și supus timpului; iar prin aceasta privirea devine ea însăși mai degrabă scrutătoare decît contemplativă:

Învățăm să vedem în spatele fațadei, să înțelegem un lucru de la rădăcină. Învățăm să recunoaștem forțele subiacente; învățăm preistoria vizibilului. Învățăm să scotocim adîncurile, învățăm să dezgolin. Învățăm să demonstrăm, învățăm să analizăm³⁶.

De astă dată este o zămislire *exoterică* a liniei, a formei... prin proximitate și extensie spațială, și nu, ca pînă acum, prin creștere, iradiere. Astfel, zămislită din timp și în timp, spațializarea pendulară nu poate pretinde decît cel mult un soi de intemporalitate „moartă”, prin neutralizarea antagonismelor „patetice” care-și găsesc cea mai bună expresie în figura funambulului, a echilibristului pe sîrmă; fiindcă acesta întrușipează „legea implacabilă a firului cu plumb” a cărei constrîngere se relaxează în sensul oului sau în sensul morții³⁷. Totuși, dacă aceasta este „condiția pămîntească” a omului, precarietatea sa într-adevăr patetică, caracterul implacabil al acestei legi îi indică în același timp și singura ieșire, singura mîntuire posibilă: o *verticalizare* impecabilă și totuși jucăușă, care este ea singură „transmutație” dacă realizează imponderabilitatea magică a unei angelități ancorate în „naturalitate”. Iar dacă spațiul pictural poate părea locul în care se orchestrează astfel formele, după părerea lui Klee culorile

36. *Ibid.*, p. 49.

37. *Ibid.*, p. 47. Cf. litografia cu același titlu a lui Klee (1923) și comentariile sale: „Funambulul cu prăjina lui este simbolul echilibrului forțelor; el compensează greutatea (greutate și contragreutate, este cumpănă)” (*Écrits sur l'art*, p. 197).

sînt totuși elementele esențiale ale acestei dinamici spațiale care, fiind mai întii bazată pe antagonismele oscilației pendulare, poate evolua către *perpetuum mobile*: „Nu există capete de drum pe acest circuit, nici acuplări, ci o succesiune continuă de treceri. Acest curent continuu nu cunoaște întreruperi și fiecare început este aici și un sfîrșit”³⁸. Rolul creatorului, prin aceasta „alchimist”, ar fi deci să conducă echilibrarea pendulară ieșită din timp și din moarte către metamorfozarea ei în pură spațialitate intemporală, atît de fin ponderată încît i se uită arc-butanții, proptelele: „Am ajuns la cercul culorilor spectrului, la etosul cromatic unde orice săgeată este de prisos. Fiindcă acum nu mai e vorba despre «într-acolo», ci despre «pretutindeni» și deci și despre «acolo»”³⁹. Klee mărturisește totuși că niciodată nu a transmutat complet pateticul, acel fir totdeauna funambulesc care-l leagă pe om de condiția sa pămîntească: „Materia pătimașă a omenescului lipsește fără îndoială din arta mea. Nu iubesc cu inimă pămîntească animalele și obștea fapturilor, (...) pămîntescul e înlocuit la mine de gîndirea cosmică. Dragostea mea e îndepărtată și religioasă”⁴⁰. Dar, reciproc, oare nu tocmai lipsa aceasta de dragoste „pămîntească” sortește arta să nu „actualizeze” niciodată deplin religiosul, deși cosmosul plastic, spune Klee, „oferă astfel de asemănări cu Marea Creație”⁴¹? De aceea, riguroasa ponderație de inspirație filosofală concepută și practică artistic de Klee suferă de acest defect, despre care nu vom ști niciodată dacă este spațiu lăsat liber în orice creație omenească, pentru ca divinul să-și pună pecetea asupra Operei, sau simplă și patetică mărturisire a ceea ce P.J. Jouve a numit uzura afectului într-o lume de tranziție⁴²: acel soi de rugină ce roade multe din „alchimiile” timpului nostru, îndeosebi pe cea a lui Caillois:

Azi îmi dau seama mai bine că nu puterea genitală îmi lipsea, ci puterea morală care o susține, o iluminează și o face să strălucească precum o slavă. Nu: nu puterea, nici măcar capacitatea de plăcere, ci bucuria, ca să spun așa, generozitatea genezică, nevoia, pofta de a zămisli⁴³.

38. *Ibid.*, p. 70.

39. *Ibid.*, p. 143.

40. *Journal*, Paris, Grasset, 1959, pp. 310-311.

41. *Théorie de l'art moderne*, p. 39.

42. *En miroir*, OC, vol. 2, p. 1169.

Pietre hermetice

Să însemne oare aceasta că, lipsită de „darul lui Dumnezeu”, alchimia ar fi sortită să rămînă o construcție intelectuală sau o *obsesie*, cu tot echivocul pe care-l întreține Caillois în jurul acestui cuvînt, el care este totuși dornic să regăsească „țesutul interstițial”, urzeala comună care „guvernează în mod subteran întreaga natură” și îngăduie privirii să unească între ele diferitele regnuri, pînă atunci izolate? Or, descoperirea „legilor celor mai vaste care guvernează în același timp inertul, neînsuflețitul și organicul”⁴⁴ a fost pentru Caillois inseparabilă de călătoriile sale imaginare la granițele Creației, printre pietre. Ascuțită de exigențele surde ale materiei, gîndirea lui Caillois își impune originalitatea atît față de materialismul pozitivist, cît și față de naturalismul sentimental sau de poeticile „stuporii radicale” și „uluirii trecătoare”⁴⁵ pe care le-a atacat atît de vehement. La Caillois nu vom găsi nici entuziasmul unui Claudel, care celebra în pietre, ce e drept prețioase, „spiritul care ni s-a făcut materie printre degete, invizibilul care s-a făcut substanță”: căci roadele chintesențiate ale „presei cosmice”, ale „uzinei metamorfice” ating și ele în felul lor, grație artei omenești, „revelația de fii ai lui Dumnezeu”⁴⁶. Fascinat o vreme de tradiția hermetică și alchimică⁴⁷, R. Caillois s-a eliberat curînd de ele, ca și de orice religie bănuită de „a lega aproape orice”⁴⁸ și de exaltarea „mistică” ce favorizează insuportabile facilități analogice⁴⁹. Călătoria meditativă a lui Caillois printre pietre este deci de la bun început marcată de austeritatea unui spirit totodată pudic și sceptic, dornic să-și pună la încercare propriile forțe în fața enigmei unei lumi finite/infinite și controlîndu-și drastic toate „înfrumusețările sufletului”, purtătoare ale unui antropomorfism dezmințit de ampla indiferență a marilor ritmuri telurice: „A-mi conduce în ciuda ei gîndirea spre fundamental, pe care-l știam neapărat simplu, banal, la îndemîna primului venit, fără ca totuși să-i fie dat primului venit să-l exprime, ba nici chiar să-l recunoască”⁵⁰. De

43. *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970, p. 323.

44. *Pierres*, pp. 32, 102.

45. *Cases d'un échiquier*, pp. 213, 217. Se referă la Suprarealism.

46. „La mystique des pierres”, *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p. 216; sfîntul Pavel, *Epistola către Romani*, 8.

47. *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 59-60; *Pierres réfléchies*, p. 9: „Asemenea lui Paracelsus, îmi inchipui adesea că există un soi de semnături ale lucrurilor: niște tipare deopotrivă diverse și constante”.

48. *Cases...*, p. 23.

49. *Pierres*, pp. 95, 116; *Le Fleuve Alphée*, p. 93.

50. *Cases...*, pp. 18-19.

altfel, la el un cuvînt vine să oprească orice hemoragie lirică sau extatică: este cuvîntul „cvasi”, un soi de cuarț al limbii care aduce calificativele și substantivele la mai mult realism, sobrietate, ba chiar smerenie. Tot ceea ce pretinde omul că știe nu e oare de ordinul lui „cvasi”, dacă omul nu cedează nici la imperialismul dogmatismelor, nici la seducțiile imaginarului? Și acest ordin mijlociu, punctual între două deschideri – și astfel și *tranzițional* –, va fi explorat de Caillois cu o atenție demnă de cei mai mari dintre mistici, în ciuda rezervelor pe care i le inspiră orice intenționalitate naturală sau divină, pentru care nesfîrșita frumusețe a pietrelor ar putea fi o dovadă de netăgăduit.

Dar oare rezistînd ispitei de a descifra cuvînt cu cuvînt „hieroglifice” care punctează trupul inert al materiei, Caillois nu se pune de fapt în situația de a efectua lectura lor *sincronă* pe care o cere orice „magie” naturală inspirată de alchimie? Imensul interes al demersului său nu constă deci în simpla repetare a vechii teorii a „semnăturilor” și „corespondențelor” atestînd existența unui *Unus mundus* subiacent sau surplombant, dar în orice caz mereu latent, ci în „reaproprierea” acestuia de către un *autor* modern care, redînd acestei funcțiuni virtutea ei filosofală de „*sporitor*” de existență⁵¹, dar în același timp încredințîndu-i doar fermei sale hotărîri de spirit grija de a sesiza și enunța „coerențele aventuroase” ale acestei Unice lumi, reia poate legătura cu acea aventură constînd în orice demers poetic înțeles în dimensiunea sa alchimică⁵². În plus, jucînd rolul de temelie, de țesut conjunctiv, acest „loc comun” descoperit încetul cu încetul de privire nu poate, după Caillois, decît să scape oricărei demonstrații științifice, precum și oricărei revelații religioase. De aceea, el se va impune ca loc al unei „scriituri”: mai întîi cea a pietrelor, chemînd-o de la distanță, dar cu toate acestea sincron, pe cea a omului pe care meditația asupra lor l-a angajat pe calea unui „antropomorfism de-a-ndoaselea”⁵³. Destituit din prerogativele sale de domn și stăpîn al Creației prin lecția de umilință dată de traseele imemorale, mai poate el să pretindă a fi altceva decît vigilentul și modestul slujitor al unei obscure liturghii, o „figură rătăcitoare și mioapă”⁵⁴ mișcîndu-se în zigzag pe o tablă de șah al cărei întreg nu va izbuti nicicînd să-l stăpînească?

51. *Cohérences aventureuses*, p. 27.

52. Caillois, spune M. Yourcenar, a respins „sistemul paracelsian al semnăturilor care descoperă în aparențele exterioare unitatea ascunsă a materiei, de care, printr-un ocolîș foarte personal, se va apropia mai tîrziu” (*Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Gallimard, 1981, p. 18).

53. *Le Fleuve Alphée*, p. 199.

54. *Cases...*, p. 8.

Această rezervă a privirii și a spiritului afectează mai întîi folosirea cuvîntului simbol, pe care Caillois îl evită, preferîndu-i forme, urme, peceti... Iar pentru a desemna întrețeserile realizate de un ochi prin aceasta „hermetic” legător, Caillois vorbește despre „ubicuitatea esențialului”⁵⁵. Pe urmele sale, am putea deci numi *ubicuități sincrone* diversele liniamente conjunctive ale acestei țesături „în care se îmbină urzeala visului și lanțul cunoașterii”⁵⁶. Voința lui Caillois de a nu hiperstazia cu precădere nici una dintre *figurile trecerii* astfel întrezărite se manifestă prin extraordinara varietate a termenilor folosiți pentru a le exprima caracterul *tranzițional*, pe care suspiciunea sa la adresa legăturilor „religioase” fără noimă îl face cu atît mai mult să refuze fixarea prin limbaj: conivențe, conexiuni, convergențe, repere, similitudini, complicitate, fraternitate, „lentă contagiune”, „corelații ascunse”, „vechi și difuze concordante”⁵⁷, „surdă, dar imperioasă consonanță a naturii”⁵⁸, „agenți interlopi ai traficului dintre diferite regnuri”⁵⁹... Tot atît de vigilent față de „demonul analogiei” ce se chinuie să reconstituie sterile simetrii între forme și regnuri, Caillois vorbește mai curînd despre „perspective oblice”, despre „științe diagonale”: acelea care „încearcă să dezvăluie legislația unică ce reunește fenomene răzlețe și în aparență fără legătură între ele. Ele descifrează complicități latente și descoperă corelații neglijate, efectuînd în universul comun niște tăieturi oblice”⁶⁰. Din această cauză spira îi pare „singurul modul care supune obligația de simetrie datoriei de creștere”⁶¹, singurul model formal și dinamic de la care se poate deci inspira privirea dacă vrea să încerce să reunească, într-o singură figură, dorința sa de a face orice nouă coerență să impulsioneze activitatea aventuroasă a spiritului în loc să-i încremenească elanul într-o simplă recurență. Reticențele de a da fără rezervă numele de simboluri și analogii diverselor forme de „coincidente” sînt deci însoțite de desemnarea unui „regn” – sau a unui „regat” – căruia Caillois îi notează mai ales „infailibilul somnambulism”⁶²: somnambulismul Naturii, în care el renunță de la bun început să mai recunoască privilegiul însuflețitului asupra neînsuflețitului, neînceptînd să-și arate deferența față de figura, de altminteri fără chip, a *anteriorității*:

55. *Ibid.*, p. 185.

56. *Pierres*, p. 91.

57. *Pierres réfléchies*, p. 122.

58. *Cases...*, p. 102.

59. *Pierres*, p. 47; *Pierres réfléchies*, p. 96.

60. *Cases...*, p. 59.

61. *Ibid.*, p. 58; *Pierres réfléchies*, p. 96.

62. *Pierres réfléchies*, p. 74.

O excelență anterioară, care n-a fost guvernată nici de conștiință, nici de proiect, nici de alegere, o perfecțiune diferită care nu răsplătea nici iscusința, nici inspirația fericită – și care, în schimb, se lipsea de nestatornica admirație omenească⁶³.

Contemplarea activă, prin intermediul pietrelor, a unei „materii somnambule”⁶⁴, dar avînd totuși trasee foarte sigure și inventive, nu ar putea să suscite, în oglindă, o lucrare filosofală care să-și asume sarcina de a-i matura intențiile obscure. Dacă poate fi totuși vorba aici despre „alchimie” prin aceste complicități dintre privire și materie, nu ne închipuim din această pricină înaintarea ei decît ca fiind ea însăși *ocolită*. Desigur, Caillois n-a renunțat nicidecum să înainteze spre acel „centru al evidențelor neschimbătoare căruia timpul nu-i vestește valabilitatea”⁶⁵ și care el singur poate la rîndul său să scoată la iveală „partea intimă și neschimbată a omului care e greu de desprins din larva locală și sezonieră”; centru care, tăcînd uneori, lasă în sfîrșit să se întrevadă „adîncă unitate a naturii”⁶⁶; o natură, insistă Caillois, „fără intenție și pricepere în sensul omenesc al cuvîntului”⁶⁷. Dar dacă trebuiau să devină mai vizibile urmele pornirilor oarbe și infailibile lăsate de o natură lipsită de orice răspundere, austerul „în răspăr” predicat de Caillois n-ar putea oare să apară drept propedeutică în descifrarea unei alte limbi și intenționalități, a cărei cheie ar începe s-o aibă numai omul care s-a desprins de egocentrismul său zgomotos? Retezînd incontestabil aripile unui imaginar amplificator, Caillois nu silește de fapt imaginația astfel supraactivată să *izvorască din nou din pietre*, purificată? Rupte de orice trecut prin însăși brutalitatea acelei retezări care face din ele un soi de meteoriți ce nu se atestă decît pe sine, nu-și perpetuează decît propria lor amintire, pietrele obligă și mai mult privirea la o întoarcere ascetică spre anterioritatea sa⁶⁸:

Piatra gravată sau nu, cristalul limpede și dur devin pentru cîteva clipe imaginea sau focarul lumii. Ele izolează și despoaie inima dezolată ce se oglindește în ele. Cu sărăcia lor esențială ele îmbogățesc sărăcia mea cea nouă, încă nepusă la încercare; (...) în oglinzile acestea ceea ce încerc să văd este reflexul meu de foarte demult⁶⁹.

63. *Ibid.*, p. 35.

64. *Ibid.*, p. 97.

65. *Cases...*, p. 19.

66. *Ibid.*, pp. 18, 72.

67. *Cohérences aventureuses*, p. 26.

68. Destul de asemănătoare cu cea efectuată de naratorul din *L'Extase matérielle* de J.-M.G. Le Clezio; „Am aparținut tăcerii. M-am confundat cu tot ceea ce nu se exprimă și am fost ascuns de numele și trupurile altora. Am fost în sinul imposibilului...” (Paris, Gallimard, 1967, p. 15).

69. *Pierres réfléchies*, p. 143.

Vedem astfel că piatra joacă rolul de Oglindă a Naturii, focalizînd în cea mai slabă dintre aceste străluciri o materialitate pe care o concentrează atît de puternic încît timpul pare să se șteargă în ea, devenind perenitate imemorială. Pentru Caillois este clar că „misterul mai lent, mai vast și mai grav decît destinul unei specii trecătoare”⁷⁰ a cărei existență se lasă uneori întrevăzută prin intermediul pietrei, nu are ce face cu individualitățile lipsite de veșnicie. Într-un sens, totul pare deci să predisună „în mod natural” privirea la a vedea în cristal forma sublimată, chintesențiată, a puternicelor valuri telurice venite din străfundul timpurilor. Într-adevăr, cum să nu ne facă o lungă complicitate cu pietrele să discernem în ele diferitele grade ale unui soi de decantare naturală pe care Caillois o numește de altfel „chemarea cristalului”: ca și cum materia ar fi tainic magnetizată de această epură a ei înseși; și ca și cum orice privire ar trebui la rîndul ei să-i însoțească înălțarea spre cvasimaterialitate. Or, Caillois asociază această chemare cu „obsesia unei răbdătoare și tainice alchimii”⁷¹, înscriind astfel ambiguitatea în chiar inima căutării sale: căci această epură, prea curată, pare sortită, la el, să provoace fascinație și renunțare, care nu se știe dacă e asceză deliberată, abandon sceptic sau neputincios. Oricum ar fi însă, Caillois vede pînă la urmă în cristal „capcana de lumină” ce captează și absoarbe orice efort pe care l-ar face materia pentru a se emancipa din materialitatea sa și care sancționează, de asemenea, orice exces contemplativ în „efort concediat” și „naufragiu acceptat”. Oricît de sedus s-ar declara de altitudinile cristaline, Caillois se întoarce mereu la „transparențele cangrenate” care, spune el, „ating mai mult o făptură nehotărîtă și impură”⁷². Este o fidelitate care amintește de cea a Regelui pescar (Amfortas) al lui J. Gracq, pentru care „maladia” condiției umane devine mai adevărată decît prea strălucitoarea „nebunie” a Graalului: „Acela cunoaște adevărata zi care nicicînd nu uită noaptea ce-l pîndește”⁷³.

Mai mult încă decît cristalul – materie cumva cuprinsă de exaltarea piscurilor –, *piatra hermetică* este cea care va sta în centrul meditației lui Caillois, supradeterminînd prin însăși natura sa funcția mediatoare a oricărei pietre: „mediu” suspendat între vis și cunoaștere, materie și spirit; „obiect-răscruce” în stare să provoace acele deambulații vizuale în materie, acele „hoinăreli prin firea lor imobile și cvasiinițiate”⁷⁴. Caillois numește astfel „pietrele bîntuite de o

70. *Pierres*, p. 9.

71. *Ibid.*, p. 145.

72. *Pierres réfléchies*, pp. 113-115.

73. *Le Roi pêcheur*, Paris, J. Corti, 1976, p. 97.

74. *Pierres réfléchies*, p. 13.

licoare, un pic de apă geologică rămasă prinsă în roca transparentă a unei pietre hermetice”⁷⁵. De altfel, de două ori hermetică: închisă asupra și datorită lucrării milenare a materiei ce dovedește răbdătoarea și miraculoasa „alchimie” naturală de care ia act atunci privirea⁷⁶. Dar hermetică mai ales prin faptul că acest obiect tangibil, palpabil, este chemat să devină *focar* al unei filosofii hermetice pînă atunci implicită căreia privirea dezvăluitoare/ascunzătoare îi va deveni hermeneut, atentă să nu lase să scape din nebăgare de seamă volatilitul sau tacitul său secret. Fiindcă geoda golită de joacă toate continuitățile prin care privirea se liniștește, dar spiritul se anchilozează: prea ușoară pentru mărimea ei, surprinde mîna care încearcă s-o cîntărească; însăși existența ei pare o sfidare adresată timpului, monstruoasei greutate a maselor geologice: „Vasul cel mai bine ferecat în care dansează și se ridică încă în spatele pereților absoluți un lichid de dinainte de apă și căruia i-a trebuit o înlănțuire de minuni ca să fie păstrat”⁷⁷. Or, acolo unde – simțindu-i pulsația – am presimțit prezența lichidului, se naște *dorința de viziune*, care îndeamnă la acea exegeză plină de precauții care va fi șlefuirea pereților, asociată încă de Claudel cu o lucrare de alchimist⁷⁸. Astfel, privirea va fi puțin cîte puțin trimisă din nou, prin transluciditatea dezvăluită, la „apa anterioară”, „apa tainică”, „ascunsa apă a începuturilor” care clipește desigur deja undeva în ea. Sînge al lumii, cum sugera Milosz⁷⁹? Mare memorabilă a inconștientului? Identificarea simbolică a lichidului îl preocupă prea puțin pe Caillois. Nu este el mai înainte de toate prezența tulburătoare a oricărui paradox viu, după chipul acelui „metal contradictoriu”⁸⁰ care este *Mercurius*-ul alchimic?

Prin urmare, geoda se dovedește mai mult hermetistă decît hermetică, prin faptul că îi permite privirii să antreneze spiritul să treacă de la ordinea materială, unde coexistă aparent fără legătură faptele brute, la o ordine naturală, unde se organizează în „partituri permanente ale spațiului fraternității meditației care stau la baza acesteia”⁸¹. Ba încă și mai mult: posibilitatea unei astfel de treceri, mediatizată de un astfel de loc, deschide un drum căruia Caillois îi indică doar marginea: „Întinderea încetează deodată să mai fie, așa

75. *Pierres*, p. 65. Cf. și L. Gaspar, *Sol absolu*, Paris, Gallimard, 1972, p. 16: „Uneori într-o geodă, căptușită cu cuarț/ un pic de apă eocenă/ tovarăș al algelor albastre/ prizonieră de cincizeci de milioane de ani/ nezăriți de acea scînteiere”.

76. *Pierres réfléchies*, pp. 32-35.

77. *Pierres*, p. 8.

78. *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p. 217.

79. *Les Arcanes*, p. 15: aici se spune despre sînge că este „substanța magică a pornirii spirituale dintîi, mișcarea spontană, ce trăiește miriade de universuri”.

80. *Le Fleuve Alphée*, p. 90.

81. *Pierres réfléchies*, p. 10.

cum ne învață filosofia, contrariul incompatibil al gîndirii, celălalt mod al existenței, ea devine mediul natural al acesteia”. Or, ceea ce enunță aici Caillois nu este oare temelia oricărei căi filosofale? Dar operația alchimică în sine ține totuși, după părerea lui, mai mult de *pseudomorfoză*⁸² decît de transmutația propriu-zisă: „O alchimie încăpățînată, folosind modele imuabile, îi rezervă neobosită unui trup mereu nou un alt adăpost sau un alt sprijin”⁸³. Astfel, „rețeaua de uimitoare jaloane” pe care materia le oferă privirii (tipare, epure, blazoane, cifruri, trame, peceti, urme...) alcătuieste în cele din urmă „un acoperămînt tainic, ineputabil, un soi de aur intelectual care susține toate operațiunile fiduciare ale inteligenței și imaginației”⁸⁴. Este, așadar, destul de clar că pentru Caillois aurul nu trebuie *realizat* printr-o serie de operații în care rigoarea spiritului și-ar uni puterile cu scopurile tainice ale Naturii, ci trebuie *regăsit* ca un soi de depozit original, a cărui excavare se rotunjește într-un creuzet unde omul, acceptînd să fie „deposedat de străvechea întîietate pe care a pretins-o pentru scurt timp”, își găsește singur un loc mereu precar „printre alte embleme repetate”⁸⁵. Arhetipul acestui *creuzet virtual* a fost piatra hermetică, ea fiind locul unde privirea a putut prinde cel mai bine trecerea de la apă la piatră, semn al unei „transmutații” mai esențiale între materie și spirit. Dacă viziunea unității lumii îi sugerează în cele din urmă lui Caillois posibilitatea unei „mistici a materiei”, aceasta n-ar trebui să fie decît „aspră beție”⁸⁶, deloc înclinată către efuziuni. Devenit translucid pentru marile forțe anonime venite din materie, spiritul învață, de asemenea, să se închidă asupra propriei sale taine, să-și cultive aptitudinea „naturală” pentru săpare, scobire. Apropiat prin aceasta de Jung, Caillois ajunge să gîndească Natura ca loc de manifestare și condiție de posibilitate a „arhetipurilor coerente”⁸⁷, se înțelege, mai apropiate de *chora* decît de Ideea platoniciană.

Refuzînd ispitele oricărei îngrădiri intimiste, precum și pe cele ale ideii de infinit, Caillois a întrunit condițiile unei gîndiri cu adevărat hermetiste pentru care lumea nu poate fi decît finită/infinită. Cu o deosebire totuși: dacă ideea de infinit nu e decît „negativul limitelor și nepăsării noastre”, favorizînd duplicarea „fantasmelor imaginației” prin multitudinea datelor sensibile, și dacă finitudinea

82. *Ibid.*, p. 31; *Pierres*, pp. 91, 152.

83. *Pierres*, p. 129.

84. *Cases...*, p. 72.

85. *Ibid.*, p. 73.

86. *Cases...*, pp. 11, 81; *Pierres*, p. 91.

87. *Pierres*, p. 88.

constituie „condiția gândirii utile”⁸⁸, înlocuirea transmutației prin pseudomorfoză nu poate să facă din acest aliaj de finit cu infinit instrumentul unei „multiplicări” filosofale. Astfel, disimetria, recunoscută drept „una dintre forțele vii ale naturii”⁸⁹, vine neconținut să împingă înainte „redundanța necesară a unui univers finit”⁹⁰, fără să putem distinge aici o mișcare de smulgere definitivă din această fină balansare. Dacă am fi tentați, așadar, să credem că piatra constituie pentru Caillois *ultima ratio* și, totodată, *materia prima*, am uita că, încă și mai criptic, universul i se pare o vastă rețea apoasă care îndeamnă la *dizolvare*. Nu s-a identificat el oare cu fluviul Alfeu, care, ostenit de împrăștierea sa, se întoarce înapoi către izvor ca să dispară? Dar dacă într-adevăr această sevă unică trebuie să ajungă într-o bună zi la sorocul unde se imaterializează o „ramificație infinită”⁹¹, nu înseamnă că Lamarck este mai tare decât alchimia? Căci cristalul nu mai simbolizează decât „desăvârșita esență a morții, ultima simplitate, puritatea absolută”⁹²; iar viața nu mai are alt privilegiu decât de a-i îngloba pe cei vii într-o *vegetare* pe cât de înșelătoare, pe atât de pretențioasă. De aceea, atunci când Caillois presupune că poate fi dizolvată „autonomia ființei în curentul nediferențiat al sevei cosmice”⁹³, rămîne următorul echivoc: este vorba aici de o preocupare de anonim propriu oricărui mare Bodhisattva? Sau de o aspirație la a-patie care radicalizează în neant insuportabila „vegetare” care este viața? Ciudată este deci „alchimia” lui Caillois, a cărui privire n-a încetat să înalțe materia, prea adesea umilită de semeția omenească, spre mai multă considerație și demnitate⁹⁴, manifestînd tocmai prin această atenție o „religiozitate” compătimitoare la fel de brută ca cea a pietrelor din care a izvorît. Un „hermetism” auster al unui om dornic să desființeze derizoriile privilegii ale unei specii supradotate, pentru a-i reda șansa să-și reia locul în sinul unui imemorial de la care o îndepărtaseră ambițiile și talentele sale, fiind călăuzit în această întreprindere de prețioasele ubicuități grație cărora privirea se poate ancora fără să se închisteze într-o lume rezonantă, redundantă, mișunătoare, dar tainic unificată – insolită „mistică” a unui spirit îndrăgostit de inteligibilitate, a cărui putere de a admira și de a venera își trage forța din neînsuflețit: în preajma acelor trupuri inconștiente și

88. *Cases...*, p. 93; *Pierres réfléchies*, pp. 51, 78.

89. *Le Fleuve Alphée*, p. 170.

90. *Pierres réfléchies*, p. 75.

91. *Le Fleuve Alphée*, p. 170.

92. „Une erreur de Lamarck”, *Obliques R. Caillois*, Lamarck citat la p. 31.

93. *Cases...*, p. 196.

94. „Apothéose de la matière humiliée”, *Cases...*, pp. 185-186.

parcă stigmatizate de „marile acrimonii”⁹⁵ în care el descoperă „o deplină consimțire, un soi de sfințenie a materiei, consacrare și răsplată pentru nici o virtute. Însă model pentru totdeauna și referință fără egal”⁹⁶.

Faptul că o gândire atât de puțin înclinată spre derapajele iraționale ca aceea a lui Caillois și-a putut găsi într-un „obiect-răscruce” (geoda) suportul pentru o „exegeză inspirată”⁹⁷ funciarmamente hermetistă ne îngăduie să confirmăm că o ancorare materială poate să nu fie doar limita care-și impune constrîngerile unei gândiri sau ocazia pentru o exaltare imaginară, ci „mediul natural” în care să se poată desfășura o meditație, Operînd pentru a scoate la lumină o anume *co-naturalitate* a lumii și a gândirii. Dar dacă de aici rezultă că o gândire își poate manifesta ancorarea ei naturală într-un „loc” fără ca în acest scop să fie înrobătă conotațiilor imaginare depreciative legate de orice „pămînt”, nu înseamnă oare că hermetismul este mai înainte de toate acea *răscruce* unde pot fi reasezate, în alți termeni decât cei ai filosofiei reflexive, raporturile real/imaginar, abstracțiune/intrupare? Caillois admira faptul că în lumea naturală convergențele multiple „marchează nevoi identice, satisfăcute pe căi diferite”⁹⁸. Or, niște gînditori veniți din orizonturi diferite, dar obsedați de exigențe asemănătoare, nu pot oare să-și manifeste la fel co-naturalitatea convergenței lor prin intermediul anumitor „obiecte-răscruce”, devenite din acest punct de vedere simboluri ale unei comune și virtuale *orientări*? Astfel, Jünger spune despre structura cristalină că este cea „în care adîncimea și suprafața se arată împreună privirii noastre”, cristalul fiind o făptură „capabilă la fel de bine să-și interiorizeze suprafața ca și să-și întoarcă adîncimea către exterior”, dăruindu-se astfel privirii ca simbolul privilegiat pentru orice stare sau formă grație cărora putem „să depășim iluzia contrariilor”⁹⁹. Scriitorul obsedat de conflictul mereu latent dintre gândire și limbă poate găsi deci în cristal expresia unui plan de realitate superior în care efectele de suprafață sînt redistribuite într-o ordine suverană, cristalină: „Cuvîntul fiindu-i dat ca să-l înapoieze Totului”. Faptul că Jünger a asociat acest „Unul Total” clasic hermetist cu o „rațiune panoramică”¹⁰⁰ avînd o privire, în definitiv, foarte surplombantă nu face decât să fixeze contururile proprii sale „alchimii” pentru că la această răscruce cristalină putea la fel de bine să se deschidă un alt tip de

95. *Pierres*, p. 27.

96. *Cases...*, p. 201.

97. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 175.

98. *Cases...*, p. 87.

99. *Le Cœur aventureux*, pp. 14-16.

100. *Ibid.*, pp. 31 sq.

trecere între „comprehensiunea” hermetică și transmutația filosofală. Astfel, când Merleau-Ponty îi scrie lui H. Corbin că a reflectat mult asupra frazei: „Simbolul este mediator... nu e vorba de a desprinde, de a abstrage... pentru suflet e vorba de a îndura și totodată de a săvârși o transmutație”¹⁰¹, putem să vedem în această meditație-răscruce „locul” care-și va găsi puțin după aceea omologul într-un punct de focalizare materială (apa-mumă în cristal) pornind de la care să gândim „nedespărțirea dintre simțitor și simțit”¹⁰² și să angajăm ființa vie care filosofează într-o mutație a raportului său cu lumea, care să nu fie totuși decât exegeza „fondului de experiență mută și singuratică pe care sînt clădite cultura și schimbul de idei”¹⁰³. Pe cît de nepotrivit ar putea părea să vorbim *ex abrupto* despre „alchimia” lui Merleau-Ponty, pe atît, respingînd asemenea lui orice idee de „întoarcere” la o gîndire tradițională, putem considera că pentru a gîndi problema-răscruce care-l obseda – că o viziune donatoare și transfigurantă în același timp ar permite sedimentarea Ființei în „carne” comună pentru văzător și pentru văzut – Merleau-Ponty a putut ajunge să „Opereze” cu niște materiale și într-un sens foarte asemănătoare cu cele ale alchimiei.

Filosofia ocultă a unui pictor de icoane

Dacă în faza sa ultimă și incompletă gîndirea lui Merleau-Ponty n-a încetat să se învîrtească în jurul problemei unei *articulări non-conceptuale* a privirii și a lumii, a vizibilului și a invizibilului, atunci „strigătul nearticulat” al lui Hermes Trismegistul, în stare să trezească „în viziunea obișnuită despre niște puteri adormite, un secret de preexistență”¹⁰⁴, este cel ce-i pare că sugerează cel mai bine enigma unei anumite *denivelări ontologice* cu care de altfel l-a familiarizat pictura: „Modulație efemeră a lumii acesteia, deci nu atît culoare sau lucru, cît diferență între lucruri și culori, cristalizare momentană a fapturii colorate sau a vizibilității”¹⁰⁵. Or, luarea în seamă de către filosofie a acestei surde, dar insistente „vibrații ontologice” este chemată să modifice raportul reflexiv întreținut de privire cu oglinzile, recunoscute în mod clasic drept surse de dezamăgire metafizică. De aceea, pentru a înțelege mai bine mutația ontologică întrevăzută de Merleau-Ponty, ar trebui să ne gîndim la fabula lui Borges care istorisește povestea poporului din oglinzi, ținut în robie de Împăratul Galben care „i-a impus sarcina să repete, ca într-un soi de vis, toate acțiunile oamenilor”. Dar va veni o zi în care, scuturîndu-se din această „letargie magică”, oamenii din oglindă vor face să răsună în fundul oglinzii „un zvon de arme”¹⁰⁶. Este posibil să fie același zvon pe care-și propune

să-l gîndească Merleau-Ponty în ultimele sale scrieri, scuturînd astfel robia în care o anume stăpînire a reflexelor ținea orice „magie”, cu riscul de a trebui să înfrunte vacuitatea unui interregn căreia gîndirea reflexivă nu-i poate da nici un răspuns, cu atît mai mult cu cît ea este cea care a stîrnit-o:

Dacă vom încerca să contemplăm oglinda în sine, nu vom descoperi pînă la urmă nimic altceva decît lucrurile care se reflectă în ea. Dacă vrem să apucăm lucrurile, nu atingem pînă la urmă altceva decît oglinda. – Aceasta e istoria universală a cunoașterii¹⁰⁷.

Sau cel puțin a unei anumite forme de cunoaștere, pe care încă de pe vremea lui, Nietzsche se străduise s-o demistifice. A lua în serios rumoarea care se ridică din acest „instrument de universală magie” care este oglinda¹⁰⁸ înseamnă deci a vedea în ea locul privilegiat unde începe „să se întrupeze” o transsubstanțiere reciprocă a văzătorului și vizibilului, a trupului și spiritului, avînd valoare de metamorfoză transmutantă mai mult decît de cunoaștere, în sensul reflexiv al termenului: „Fantoma oglinzii îmi tîrăște carnea afară și dintr-o dată tot invizibilul din trupul meu poate încercui celelalte trupuri pe care le văd”¹⁰⁹. Faptul că Merleau-Ponty a văzut aici punctul de pornire al *deschiderii inițiatice*, al cărei fundament îl caută în „credința perceptivă” a omului „natural”, face și mai anevoioasă și mai riscantă sarcina de a gîndi acest eveniment „fantomatic”: căci prăbușirea stăpînirii unui „subiect” se lasă copleșită, ca să nu spunem „posedată” de o *obsesie* pe care Merleau-Ponty o presimte a fi singura în stare să opereze metamorfozarea „acestui anonimat înnăscut al Meu însumi”¹¹⁰, într-un alt anonimat care este privirea pictorului de icoane, despre care spune că regretă că și-a pierdut puterea¹¹¹. Dacă recunoaștem drept clasică definiția conform căreia alchimistul corporifică spiritele și spiritualizează corpurile într-un „loc” – trebuie să precizăm – în care privirea și „materia” intră într-un raport de

101. *Cahier de l'Herne H. Corbin*, Paris, 1981, p. 339. E vorba de un pasaj din *Avicenne et le récit visionnaire*, p. 280.

102. *L'Œil et l'Esprit*, p. 20.

103. M. Merleau-Ponty, „Le doute de Cézanne”, *Sens et Non-Sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 32.

104. *L'Œil et l'Esprit*, p. 70.

105. *Le Visible et l'Invisible*, p. 175.

106. *Manuel de zoologie fantastique*, Paris, Julliard, 1970, p. 20.

107. *OC*, vol. 4, *Aurore*, § 243, p. 180.

108. *L'Œil et l'Esprit*, p. 34.

109. *Ibid.*, p. 33.

110. *Le Visible et l'Invisible*, p. 183.

111. *L'Œil et l'Esprit*, p. 39.

co-naturalitate operativă, atunci Merleau-Ponty a întreprins aici din nou o sarcină cum nu se poate mai filosofală, pornind de la „fenomenul fundamental de reversibilitate” care, spune el, „se manifestă printr-o existență aproape carnală a ideii și printr-o sublimare a cărnii”¹¹². Într-adevăr, numai o operație de natură alchimică ne permite să distingem între această transsubstanțiere, care face din tablou „un vizibil la puterea a doua, esență carnală sau icoană a celui dintâi”¹¹³, și concepția hegeliană clasică, conform căreia Frumosul este „manifestarea sensibilă a Ideii”¹¹⁴.

Lucrurile însele, din fundul tăcerii lor, sînt acelea pe care ea (filosofia) vrea să le conducă la expresie. Dacă filosoful întreabă și deci se preface că ignoră lumea și viziunea despre lume, care sînt operante și se fac neîncetat în sinea lui, este tocmai pentru a le face să vorbească, pentru că el crede în ele și așteaptă de la ele toată știința sa viitoare¹¹⁵.

Deci în loc să-și lase privirea să se scufunde în adîncurile Ființei și să se confrunte cu „misterul de pasivitate” aflat în centrul viziunii, filosofia reflexivă a preferat să încurajeze și să fie garanție pentru „minciuna filosofică” a alternanței ucigătoare dintre Ființă și Neant, într-un spațiu care în nici un caz n-ar putea să fie Loc, ci mai curînd o zonă de vid interstițial între privire și lucrurile văzute, cumulînd proprietățile unei *res extensa* banalizate și ale unui orizont infinitizat, care cheamă privirea și spiritul la neconținute exagerări grație cărora se continuă la nesfîrșit jocul de pendulare între contrarii. Dacă un asemenea procedeu înseamnă „a instala ne-ființa ca pivot al ființei” și, în acest sens, „a judeca despre puterile vieții prin puterile morții”¹¹⁶, această ne-ființă este ea însăși în asemenea condiții mai degrabă o nimicire a Ființei decît abis, străfund, gaură în care s-ar putea renaște și transfigura o co-naturalitate a privirii și a gândirii; căci legătura dintre privire și lume n-ar mai fi decît un *punct orb*, o pseudo-articulație generatoare de incurabilă orbire atenuată prin subterfugii, „simulacre rătăcitoare” ale căror corelații sînt singurele acreditate cu titlul de gînduri de către reflexivitate. Este deci un procedeu filosofal acela pe care-l împrumută Merleau-Ponty pornind de la punctul orb: „Ceea ce era piatră de poticnire pentru filosofia reflexivă devine, din punctul de vedere al negativității, principiul unei soluții. Totul se întoarce într-adevăr la a gîndi riguros negativul”¹¹⁷.

112. *Le Visible et l'Invisible*, p. 203.

113. *L'Œil et l'Esprit*, p. 22.

114. *Esthétique*, vol. 1, pp. 139 sq.

115. *Le Visible et l'Invisible*, p. 18.

116. *Ibid.*, p. 117.

117. *Ibid.*, p. 91.

Or, paralela schițată de Merleau-Ponty între caracterul „ocult” al demersului său și teologia negativă¹¹⁸ nu epuizează problema delicată a influenței acestui „negativ” și a tipului de reîntoarcere susceptibil de a transmuta acest punct orb în teren și pivot al unei cu-n(o)ășteri (*co-naissance*) transfiguratoare a văzătorului și vizibilului.

Fără îndoială că există aici o întorsătură inedită pe care a luat-o gîndirea care, delimitîndu-se de conversia negativului practică de Hegel¹¹⁹, înțelege să facă din „inerția viziunii”¹²⁰ fundamentul unei noi *legări* venite să înlocuiască înlănțuirile dialectice, iar dintr-o anume pasivitate, mijlocul de a dejuca activismul înverșunat al reflectivității. Or, dacă meditația „operantă” începută de Merleau-Ponty înțelege într-adevăr să reflecte și să interogheze „credința perceptivă”, aceasta se face cu prețul unui alt mod de întovărășire a privirii către și prin acea „legătură natală cu lumea” care va putea să ia aspect de „temelie a adevărului”: certitudinea, rămasă acum *deliberat nejustificată*, a unei „lumi sensibile care să ne fie comună”. Fiindcă refuzul de „a înlocui apartenența noastră la lume printr-o survolare a lumii”¹²¹ nu duce numai la ancorarea de acum înainte a actului filosofării în „relieful ontologic” al vizibilului unde privirea își găsește confirmarea apartenenței sale native la lume. Ce mai poate ea de asemenea să găsească aici este începutul certitudinii că tocmai prin aceasta este posibil să ne eliberăm de „lămurirea semnificațiilor” – înțeleasă desigur ca elucidare pozitivă – care conducea aproape totdeauna la „a-i impune nevinovatului dovada nevinovăției sale”¹²². De aceea, ceea ce Merleau-Ponty numește „gîndire sălbatică”, „convingere barbară” se dovedește și soclul unei forme neobișnuite de etică, inseparabilă de o erotică cu caracter „inițiativ”, capabilă să smulgă într-un *elan și acord* comun văzătorul și vizibilul din orice sistem de justificare fățiș sau implicit coercitiv. Și tocmai aceasta, printre altele, îl atrage pe Merleau-Ponty către pictură: faptul că pictorul este „singurul care are drept de privire asupra tuturor lucrurilor, fără nici o datorie de apreciere”¹²³. Prin urmare, nu se practică astfel doar o pașnică „întoarcere la lucrurile însele” de ordin fenomenologic, deoarece co-naturalitatea scoasă la lumină de „încolțirea” și „rumegarea” comune

118. *Le Visible et l'Invisible*, p. 237: „Ce este Filosofia? Domeniul lui *Verborgen* (φ și ocultismul)”; și, p. 233: „Nu se poate face ontologie directă. Metoda mea «indirectă» (ființa în fiinduri) este singura conformă cu ființa. – «φ Negativă» ca «teologie negativă»”.

119. *La Phénoménologie de l'Esprit*, Prefață, trad. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1939-1941, p. 29.

120. *L'Œil et l'Esprit*, p. 52; *Le Visible...*, pp. 89, 135, 183.

121. *Le Visible...*, pp. 27, 59.

122. *Ibid.*, pp. 62, 119.

123. *L'Œil et l'Esprit*, p. 14.

pentru ochiul pictorului și pentru vizibil este în situația de a deveni un *principiu de rectitudine* foarte apropiat de cel pus în Operă de filosofia alchimică a Naturii.

Termenul *inițiere* este foarte puțin folosit în filosofie. Merleau-Ponty propune o definiție a acestuia: „Nu poziție a unui conținut, ci deschidere de o asemenea dimensiune încât nu va mai putea fi închisă, stabilire a unui nivel în raport cu care va fi privită de acum înainte orice altă experiență”¹²⁴. Dar ce mai pot să însemne *dimensiune* și *nivel* de îndată ce ne desprindem din sistemele de „apreciere”, dacă nu echivalentul filosofic al volumelor și etajărilor, despre care privirea a învățat, în contact cu pictura, că ele i-ar putea permite să atingă acel „fundamental”, acea „pînză de sens brut”¹²⁵ de care filosofia reflexivă s-a desprins? Așadar, imaginea *fisiunii* va antrena toată „dialectica” vizibilului și invizibilului, în dublul sens al unei *sfișieri ontologice* înrudite cu „strigătul nearticulat”, despre care Hermes Trismegistul spune că părea „glasul luminii”, și al unei *dezintegrări „nucleare”* trăite de un „subiect” care credea că se poate numi gânditor fără a se asigura că era mai întâi văzător: „Vederea nu este un anumit stadiu al gândirii sau al prezenței de sine: este mijlocul care-mi este dat de a fi absent de mine însumi, de a asista dinăuntru la fisiunea Ființei: mă închid asupra mea numai cînd se sfîrșește”¹²⁶. Este limpede, așadar, că deschiderea „inițiată” nu se înrudește cu deschiderea unei ferestre asupra lumii, generatoare a unei „viziuni despre lume” alimentînd filosofia „spectatorului absolut” pe care atît de mult a criticat-o Merleau-Ponty, pentru că „nu ne deschidea către lume decît pecetluindu-ne în seria evenimentelor noastre private”¹²⁷. Dacă, dimpotrivă, există „defenestrare” în această „dehiscentă”¹²⁸, dificultatea pentru filosof este atunci mai puțin să o gîndească în calitate de *fisiune continuată* și să-i urmărească mișcarea metaforizantă așa cum pictorul apucă din nou „constituția peisajului ca organism ce se naște”¹²⁹. Ea se află mai degrabă în înțelegerea, prin forța lucrurilor neconceptuale, a însuși fenomenului „nuclear” în care-și are originea mișcarea, care îmbină acolo unde sfișie, luminează acolo unde întunecă – această fisiune nefiind nici privilegiul văzătorului, nici al vizibilului, întrucît ea pecetluiește apartenența lor comună și inaugurează posibilitatea transsubstanțierii lor, fără să fie de la sine înțeles, de altfel, că una o cheamă neapărat pe cealaltă.

124. *Le Visible et l'Invisible*, p. 198.

125. *L'Œil et l'Esprit*, pp. 13, 15.

126. *Ibid.*, pp. 70, 81.

127. *Le Visible et l'Invisible*, p. 51.

128. M. Richir, „La défenestration”, *L'Arc Merleau-Ponty*, reed. 1990, pp. 31-42.

129. „Le doute de Cézanne”, *op.cit.*, p. 29.

Dar, despărțindu-se astfel de filosofia reflexivă, prin ce anume Merleau-Ponty nu reface pur și simplu legătura cu lirismul „marelui ritm” și al „curbei unice”, dragi lui E. Faure, de exemplu¹³⁰? Sau cu „marea strofă” claudelienă, și ea înrădăcinată în trupul recunoscut că ar poseda „însăși mișcarea ale cărei orizonturi succesive (...) îi sînt transportatorii circumferenți”¹³¹? Fiindcă încă de la Claudel privirea era axă și linie șerpuită în stare de a se cu-n(o)aste cu lumea înconjurătoare așa cum „albastrul cunoaște culoarea portocalie” sau „mîna umbra sa pe perete”; și mai cu seamă, așa cum cunoaște natura „cu mările și munții ei, cu minele și vulcanii și punctul minuțios al firelor sale de iarbă”¹³². Într-adevăr, din ce cauză nu se simte dintr-o dată lirismul din nou în largul său în filosofie, dacă nu fiindcă Merleau-Ponty pornește să facă din fisiune *nucleul operativ* al unei „alchimii” ce antrenează în urma ei o mutație a însuși stilului și limbajului filosofiei? Astfel, pseudo-conceptul de „esență operantă, în funcțiune” este cel care desemnează „acea coeziune în adîncime a lumii și a Ființei fără de care Esența este nebunie subiectivă și aroganță”¹³³. După chipul său, travaliul de gîndire va consta în cercetarea unei „deschideri față de lucruri fără concept”¹³⁴, adică, cu alte cuvinte, a unei noi modalități de articulare a sensibilului și inteligibilului, a văzătorului și vizibilului, care face să răsară „la îmbinarea dintre corpul și lumea opace (...) o dîră de generalitate și de lumină”¹³⁵. Ce e drept, nu orice fel de lumină, fiindcă „generalitatea” făcută astfel inteligibilă n-ar mai putea fi decît expresia transfigurată a co-apartenenței native a văzătorului și văzutului.

Într-un anumit fel, privirea și gestul pictorului ne permit deci să înțelegem într-adevăr „geneza tainică și înfierbîntată a lucrurilor în corpul nostru”¹³⁶ și mișcarea formelor către „cîmpul ambiguu al zărilor și depărtărilor”. Pînă într-atît, notează Merleau-Ponty, încît, „dacă reușim să descriem accesul la lucrurile însele, aceasta nu se va întîmpla decît străbătînd opacitatea și adîncimea care nu încetează niciodată”¹³⁷. Dar ce fel de „transmutație” se poate opera la un moment dat, care să facă dintr-o asemenea infinitizare exact altceva decît o neconținută pieire, iar din mișcarea fără sfîrșit a valurilor Ființei schița din ce în ce mai bine conturată a unei *transfigurări*?

130. *Histoire de l'Art*, vol. 2, pp. 259 sq.

131. *Art poétique, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1953, vol. 5, p. 35.

132. *Ibid.*, pp. 45-46.

133. *Le Visible et l'Invisible*, pp. 151, 158.

134. *L'Œil et l'Esprit*, p. 43.

135. *Le Visible et l'Invisible*, p. 192.

136. *L'Œil et l'Esprit*, p. 30.

137. *Le Visible et l'Invisible*, pp. 43, 108.

Or, dacă privirea este într-adevăr pe cale de a rupe astfel atât cu infinitul cartezian „încrămășat”, cât și cu cel, faustic, al prădăciunii și surplombeii, viziunea eminentă picturală a unei profunzimi de câmp care să nu fie perspectivă geometric ordonată presupune, de asemenea, o posibilă reversibilitate a viziunii care să nu fie nici simplă inversare, nici sinteză superior aranjată și constituirea unui *spațiu vizionar* de ordinul finitului/infinitalului unde migrațiile „plinului” lucrează direct asupra Ființei vizibile, așa cum face pictorul cu materia/culoarea sa. Dar dacă nu există nici un vid ontologic, ci numai „diferențe” în gama cromatică a unui vizibil mai mult sau mai puțin adus la vizibilitate și a unui invizibil mai mult sau mai puțin subtil umbrit, cum să descriem irecuzabilele denivelări ce punctează câmpul zgrunțuros oferit privirii și pe care ar vrea să le reflecte vorbirea? De aceea, pseudo-conceptul de „esență operantă” este definit de Merleau-Ponty ca „nervură comună a semnificatului și semnificatului, aderență și reversibilitate de la unul la altul”¹³⁸. Or, o țesătură pe cât de fin nervurată, pe atât de solid îmbucată în reversibilitatea sa apare atunci ca *textură*, iar în ceea ce privește acel început de îndoire care este nervura pentru *căuș*, nu mai e vorba atunci decât de scală de viziune, nu de funcție ontologică. Astfel, unda de șoc propagată de fisiunea survenită în sînul Ființei se va domoli, înainte de a se răsturna peste ea însăși, în căușurile săpate de ea împreună cu privirea, viziune care, pentru a fi „operantă” trebuie să facă din văzător „materia” unei scobiri asemănătoare, ale cărei întorsături neobișnuite va încerca și limbajul să le transcrie: valuri, urme, nervuri, invaginare, capitonaj, „un anume înăuntru”, „o anume absență”, „o negativitate diferită de nimic”...

Nicicînd n-a fost Merleau-Ponty mai aproape de filosofia alchimică a Naturii decât în descoperirea uimită a *co-naturalității migrante și operante a vizibilului și a vorbirii*; această filosofie ignoră și ea vidurile în care se insinuează neantul și al căror țesut reversibil și umbrit, dar totdeauna plenar, vorbește neconținut despre elanul unei singure dorințe care totuși sparge, prin epifaniile sale pe cât de multiple, pe atât de colorate, prerogativele unei esențialități substantivate. În afară deci de „dehiscenta” venită să zdruncine și să fortifice însăși rădăcina oricărei co-naturalități, nu mai există pentru Merleau-Ponty altă probă „inițiativă” decât experiența acestei *cu-n(o)ășteri* repetate a văzătorului și vizibilului. În acest sens, însăși vizibilitatea devenită „materie” alchimică este înfierbîntată, glorificată și pacificată de această aprindere, fără să putem descoperi în ea punctarea unei progresii orientate dacă nu e – gestul pictorului fiind prin aceasta și

138. *Ibid.*, p. 158.

inițiator – așa cum sînt tușele, acumulate fără a fi perfect suprapuse pe un tablou care trebuie mereu refăcut cu toate că mereu e gata făcut: astfel se vrea stilul, *pictural*, al unei „alchimii” fără altă chintesență decât desprinderea și scobirea din ce în ce mai consimțitoare a unei priviri ce învață să locuiască lumea ca pe propriul său corp; o lume căreia privirea îi dezvăluie – cu riscul de a deveni „obsedată” – că poate, la fel ca și ea, să se facă și să-și zică „văzătoare”. Încă și mai caracteristic pentru o problemă filosofală decât asimilarea acestei mișcări transfigurante cu o transmutație este faptul că, pentru a gândi această mutație comună a privirii și a lumii, Merleau-Ponty a trebuit să reconsidere conjugat natura spațiului: *topologic*, și nu euclidian¹³⁹; figurile (împletituri și chiasme) asigură reversibilitatea necontradictorie a vizibilului și invizibilului și caracterul „simbolic” al unei corporeități percepute și gândite ca textură carnală a omului și a lumii.

Revelatoare sînt deci ezitățile lui Merleau-Ponty față de spațiul *topologic* considerat mai întîi încrucișare, răspîntie unde viziunea apare prin întîlnirea „dintre toate aspectele Ființei”; filosoful stă, asemenea omului natural, „în punctul în care se face trecerea sinelui în lume și în celălalt, la încrucișarea aleilor”¹⁴⁰. Considerînd succesiv că acest *topos* ar putea fi „mediul comun în care ființa și neantul lucrează unul împotriva celuilalt”¹⁴¹ sau „cea de-a treia dimensiune în care discordanța lor dispăre”, dar al cărei statut ontologic scapă deocamdată filosofiei, Merleau-Ponty ajunge la concluzia că „nu există interlume, există numai o semnificație «lume»”¹⁴². În acest caz, cum să gîndim această spațialitate carnală, acest spațiu în care se unesc privirea și vizibilul, fără să recurgem la figurile înlănțuirii și palpării? A palpa nu înseamnă oare a înveli, pieziș și lateral, și a „învîrți” ceea ce privirea renunță să mai învingă, nu înseamnă a porni astfel acea „mediere prin răsturnare”¹⁴³ care e chiasmul? Printre alte figuri: încălcare, încălecare, amestecare, îmbrățișare..., Merleau-Ponty o privilegiază în cele din urmă pe cea – de altfel tradițional hermetistă¹⁴⁴ – de *șerpuire* care le include pe toate în calitate de „modulare

139. Contrar spațiului euclidian, „model al ființei perceptive”, spațiul topologic, „mediu în care se descriu raporturi de vecinătate, de învăluire etc., este imaginea unei ființe care, asemenea petelor de culoare ale lui Klee, este deopotrivă mai bătrînă decât orice și «în prima zi» (Hegel)” (*Le Visible...*, p. 264).

140. *L'Œil et l'Esprit*, p. 86; *Le Visible...*, p. 212.

141. *Le Visible et l'Invisible*, p. 121.

142. *Ibid.*, pp. 49, 73.

143. *Ibid.*, p. 268.

144. Cf. faimosul text al lui Goethe „Despre tendința spirală”, *Cahiers de l'Hermétisme Goethe*, Paris, A. Michel, 1978, pp. 181-198.

a ființei în lume". Această figură n-ar putea totuși decît să sugereze într-un mod destul de banal conturarea – prin „traficul ocult al metaforei”¹⁴⁵ – a două margini pînă atunci disjuncte, dacă Merleau-Ponty n-ar fi presimțit aici începutul unei lucrări imaginare de simbolizare care să fie și liziera unei corporificări glorioase a ființei-în-lume. Rămîne, din păcate, într-un stadiu embrionar expunerea întrezăritei relații dintre șerpuire, simbolizare și constituirea unui „trup” comun pentru văzător și vizibil. De aceea, știința corpului în calitate de spațiu de reversibilitate a simțitorului/simțitului este transferată pur și simplu în cea a lumii în calitate de „unic Spațiu care desparte și împreunează, care susține orice coeziune”¹⁴⁶. Însă pentru a înțelege de ce „orice corporeitate este deja simbolică”¹⁴⁷ sau de ce – contrar tezei lui Sartre – relația cu celălalt se dovedește o „inițiere în simbolică”¹⁴⁸, ar fi fost nevoie să se precizeze natura trecerii dintre șerpuire și „corporificare” glorioasă și natura spațiului topologic însuși, care e dedus totdeauna în notele lui Merleau-Ponty din figurile medierii (împletituri, înlănțuiri și chiasme) sau chiar asimilat cu profunzimile vizibilului. Fundamentală în raport cu o filosofie alchimică a Naturii se dovedește în primul rînd afirmația despre *nesuprapunerea* realităților cicatrizate de șerpuire acolo unde metafizica întreține și caută coincidența. Dacă privirea celuiilalt mai curînd descentrează decît anulează este din pricină că relația cu celălalt constituie în mod fundamental o *disimetrie*; căci orice experiență a trupului simțitor/simțit confirmă că „în clipa în care ar trebui să se întîmple, coincidența se eclipsează”¹⁴⁹. Departe de a indica un eșec al legăturii cu lumea, această abatere ar fi condiția ei de posibilitate: ar trebui, spune Merleau-Ponty, „să ne întoarcem la ideea proximității prin distanță”, filosofia însăși negăsindu-și „locul” decît într-o „identitate fără suprapunere, o diferență fără contradicție”¹⁵⁰. Privirea de ansamblu a gândirii reflexive ar putea fi înlocuită cu *transversalitatea* unei priviri cuprinzătoare, care ar străbate „o serie întreagă de straturi ale ființei sălbatice”¹⁵¹.

Așadar, această tentativă de a-i reda filosofiei sensul „secretului său natal” este o *filosofie ocultă*: căci invizibilul nu este contrariul vizibilului, cu atît mai puțin refularea acestuia, ci dublura sa; iar deschiderea spre lume nu este „inițiativă” decît fiindcă „nu exclude o

posibilă ocultăție”. Astfel înțeleasă, filosofia existenței se întîlnește și cu teologia negativă care afirmă că „Ființa, gradată în adîncime, se ascunde și se dezvăluie în același timp, este abis, și nu plinătate”¹⁵². De aceea, în zadar am încerca să raționalizăm legătura dintre privire și vizibil care este și trebuie să rămînă de ordin erotic și „magic”; o magie pe care Merleau-Ponty nu șovăie s-o califice drept „naturală”, aidoma luminii ce asigură sinergia și articularea dintre părțile „simbolului”. Dar ar putea oare lumina să facă vizibil ceva ce n-ar fi fost deja vizibil „în sămînță” și simultan în diversele straturi și stări ale unei vizibilități „cînd rătăcitoare, cînd adunate”? Căci vizibilul este în esență „calitate pregnantă a unei texturi, (...) grăunte sau corpuscul purtat de o undă a Ființei”¹⁵³. Or, a ajunge să recunoaștem în trup un *Element*, adică „un soi de principiu întrupat care introduce un stil de a se afla oriunde se află vreo fărmă din el”, nu înseamnă a-i restitui puterea „multiplicativă” și radiantă presupusă a aparține oricărei „vopsele” filosofale? Tot astfel, „corpul” limbii nu ar trebui să fie substantivat, ci mereu șerpuint între niște epiteze în care ar vibra totuși de fiecare dată plenitudinea carnală a lumii dacă limbajul și tăcerea ar învăța din nou, în „*Cuvîntul operant*”¹⁵⁴ al filosofului, să-și aducă necontenit jertfe una alteia. Astfel, filosofia trupului întrevăzută ca „vizibilitate a invizibilului” ar putea călăuzi enigma corpului către orizontul glorios al icoanei, ale cărui reliefuri ontologice se decupează și își corespund deasupra plenitudinii aurite a străfundurilor sale, în timp ce „perspectiva sa inversată” atestă chemarea Ființei și înaintarea ei către privirea al cărei căuș îi primește valurile redundante, le lasă să răsune, să se reverse și să se întoarcă asupra lor înșile; filosof al Naturii și „hermetist” ar fi de fapt acela care consimte

să le lase să existe și să asiste la ființa lor continuată, care se mărginește deci să le lase căușul, spațiul liber pe care îl cer necontenit, rezonanța pe care o pretind, care urmează propria lor mișcare, care nu este deci un neant pe care ar urma să-l obtureze ființa plină, ci întrebare acordată cu ființa poroasă pe care o întreabă și de la care nu capătă răspuns, ci confirmare a uimirii sale¹⁵⁵.

145. *Ibid.*, p. 167.

146. *L'Œil et l'Esprit*, p. 85.

147. *Résumés de cours*, p. 137.

148. *Le Visible et l'Invisible*, p. 114.

149. *Ibid.*, p. 194.

150. *Ibid.*, pp. 170, 179.

151. *Ibid.*, p. 232.

152. *Ibid.*, p. 108.

153. *Le Visible et l'Invisible*, pp. 180, 181.

154. *Ibid.*, pp. 104, 202.

155. *Ibid.*, p. 138.

5

Aurita privire a lui Eros

Cu mîna pe ochi, văd ridicîndu-se ca
o auroră aurul tainic care face privirea¹.

Pierzîndu-și stăpînirea asupra corpului său din cauza unei răni, J. Bousquet a fost și mai hotărît să denunțe complicitatea pe care, datorită integrității sale fizice, orice om o întretine mai mult sau mai puțin conștient cu spațiul, timpul, Rațiunea, a cărei „criză” – înscrisă în preocupările unei întregi generații² – inspiră aici descoperirea poetică a unui alt spațiu, născut din dorință și din privire: ca și cum s-ar dovedi dintr-o dată posibil omului să evadeze dintr-o spațialitate prea abstractă, prea restrînsă și să reușească, dincoace și dincolo de corpul său obișnuit, să lege sursa misterioasă a nașterii și vieții de steaua care simbolizează cu ea și o orientează de departe. Pentru privirea astfel lărgită asupra spațiului, corpul pare pînă la urmă un accident de parcurs, o „periferie mizerabilă”, cum spune Michaux despre pămînt, resituat în spațiul sideral în care descoperă că nu e decît o localitate. Dacă noaptea corpului mutilat îl deposează mai întîi pe om, pe care-l condamnă la o viață cvasispectrală³, tot ea îi restituie o privire: „Tu ești opera nopții”, repetă iarăși și iarăși Bousquet, trecînd mereu de la „întunericul de absență” la „întunericul de sursă”, încercînd să-l transmute pe unul în celălalt, pe unul prin celălalt. Dar ce trebuie de fapt pentru ca absența să devină sursă? Bousquet evocă o *întoarcere* necesară, orientată de un anume „soare subteran” care ar fi astrul nopții, polul ei întunecat: „Am ajuns pînă

la raportul creator dintre viziune și dorință, am crezut că înțeleg legătura lăuntrică dintre noaptea mineralizată și ferecată care este în pămînt și noaptea de sursă care este în sînge: noapte uterină pe care nașterea a interiorizat-o”⁴. Din această radicală introversiune, din această explorare vizionară a străfundurilor lui „dincoace” în care încolțesc toate lucrurile, Bousquet a adus imagini uimitoare, în formă de mărturisire: „Cînd coboară îngerul întunecat al oglinzilor, sub pămînt își are lumina marile sale lacuri”⁵; și mai ales:

Figura cel mai adînc împlîntată în vis, cea care ne e atît de străină încît parcă ar veni de dincolo de mormînt, tocmai în ea se ridică sufletul și, ca să-și croiască drum sub soare, se îmbracă în ea ca într-o armură, înfășurîndu-se în impermeabilitatea ei ca într-o flacăra ce merge drept la inimă, sfredelind spațiul⁶.

Așa se anunță „cunoașterea serii”⁷, ieșită din rană și din „noaptea purpurie care ne dă ochi să vedem”⁸. Ca să le împărtășească celor care au rămas numai la lumina zilei efectele acestei inițieri nocturne, Bousquet regăsește întrebuintarea, poetică, a vopselelor alchimice: fiindcă e vorba nu atît de a te smulge nopții, cît de a ieși din ea *reînnegrit*, cu ochii cumva revopsiți „așa cum și-i albăstrește marinarul în dragostea pentru marea maternă care îl vede și pe care o vede”⁹. Dar noaptea nu poate manifesta această virtute vopsitoare decît pentru că ea se dovedește treptat *consubstanțială* cu orice corporeitate vizibilă: Noapte absolută, spune Bousquet, care „se adăpostește printre oasele noastre, care este carnea trupului nostru și pe care o scoate la iveală soarele atunci cînd face să se carbonizeze goliciunea ce se expune la razele sale”¹⁰. Iar relația erotică, departe de a-i face pe iubiți să se cufunde în noapte, face ca obscuritatea unuia să o ridice și să o iradieze pe a celuilalt, fiecare rămînînd ca înglodat în sine însuși pînă cînd o privire încărcată de dorință îi permite nopții lor să devină un soi de Vas în care să poată avea loc

1. *Langage entier*, Rougerie, 1967, p. 53.

2. A se vedea în *Critique de la Raison Impure* de Carlo Suarès (1955) paraliptomele *Comediei Psihologice* (*Comédie Psychologique*), dialog între autor, J. Bousquet și R. Daumal, Paris, Stock, 1955.

3. „Fiecare dintre noi este fantoma unui eveniment care l-a făcut să atingă polii existenței și se hrănește cu el și-l folosește pentru a umbri orice existență și orice gîndire. Omul nu dispune decît de aceste drumuri nocturne pentru a da suferinței ce-l mistuie puterea de a străluci” (*Correspondance*, Paris, Gallimard, 1969, p. 79).

4. *Correspondance*, p. 12.

5. *Langage entier*, p. 133.

6. „Lumière, infranchissable pourriture” (S. André, H. Juin, G. Massat, J. Bousquet, Paris, Seghers, 1958, p. 192).

7. Titlul singurei culegeri de poeme a lui Bousquet (1945), la care acesta a făcut următoarea precizare: „Cunoașterea de Seară (*cognitio vespertina*) răspundea Cunoașterii de Amiază (Dumnezeu în slava Lui) și acelei *Cognitio matutina*: Gîndul lui Dumnezeu?... Poate. Dar nu are importanță... Adevăratul nu este decît un reflex, o zdruncinare, promisiunea realului care rămîne mereu de îndeplinit” (*Correspondance*, pp. 62-63).

8. *Correspondance*, p. 196.

9. *Langage entier*, p. 119.

10. *Ibid.*, p. 146.

„Nunta chymică” și transmutația. De la noaptea originară, caldută, jucind rolul de *materia prima*, la o noapte mai substanțială, ca un soi de *trup tainic* ce îngăduie ființelor și lucrurilor din această lume să prindă cu adevărat „corp”, tot parcursul vizionar al lui Bousquet este colorat, țesut dintr-o noapte căreia – spre deosebire de romantici – nu i-a rămas niciodată prizonier, cu toate că a recunoscut partea pe care i-o datorează mutilării sale în aprofundarea acestei percepții nocturne, feminine, a unei nopți cvasiuterine: „Am trăit ca o femeie, dorind să nasc spirite, să le hrănesc cu senzațiile mele. (...) Nu eram subiectul, ci manifestarea evenimentului care mă atingea”¹¹.

Dintr-o pasivitate îndurată, Bousquet va face însă o acivitate: activitatea unei priviri, a unei forțe imaginative, ocupată să lege între ei polii despărțiți de existența obișnuită, asumându-și o funcție mediatore și hermetistă recunoscută a fi cea a lui Iris, *paredra* lui Hermes¹². Prin urmare, într-adevăr vocația transmutatoare a privirii este astfel dezgropată, desprinsă din funcționările utilitare care îi sînt de obicei proprii. Dar oare privirea n-a făcut altceva decît să preia ștafeta trupului imobilizat, adică – ne gîndim imediat – să compenseze prin traseele sale imaginare pe cele pe care paralizia i le interzice celui grav rănit? Pe un anume plan, sigur că da; cel în care omul de carne, lipsit de motricitatea și de sexualitatea sa, nu poate să nu încerce să-și reconstituie integritatea. Însă nevoita neglijare a trupului capătă totuși la Bousquet o altă dimensiune: scutit de nevoia de a fi „subiect”, agent al acțiunilor prin care oamenii își întăresc conștiința de sine și conștiința de a fi în lume, poetul descoperă resursele neștirbite ale unei anumite „pasivități” sau mai curînd *receptivități*. Devenit el însuși „manifestare” a ceea ce i se poate întîmpla venind din exterior, se lipsește de traseele prin care se țese trivialitatea existenței obișnuite și se regăsește drept răspîntie privilegiată a unor nebanuite schimburi dintre niște polarități pe care tocmai înscrierea mobilă a trupului în spațiu/timp le disociază sau le face incompatibile prin ignorare reciprocă. Corpul rămîne deci mai departe mediul dintre interior și exterior, dar el nu mai împiedică, prin exigențele sale de animal înfometat, unele asociații mai subtile, al căror traseu poate fi reconstituit numai de atenția încordată a unei priviri, ea însăși eliberată. Întrezărim, așadar, de ce sînt într-unite aici condițiile pentru o „mistică” ciudată, pe care pe nedrept am

11. *Mystique*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 190-191.

12. Cf. povestirea lui Bousquet, *Iris et Petite Fumée*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, A. Michel, vol. 2, 1979, pp. 167-213. În mitologia greacă, Iris, fiica lui Thaumás și a Electrei, îndeplinește funcțiile de mesageră a Herei și a lui Zeus. Personificare a curcubeului, ea poartă, ca și Hermes, aripi și caduceu.

reduc-o la clasică, de-acum, sublimare a sexualității; fiindcă ceea ce răzbate astfel în ascuțimea unei priviri, din care s-a extirpat turba nocturnă a corporeității, nu e oare – prin intermediul suferinței și depozării de sine – de același ordin cu o *chintesență*, decantată din groapa comună a trupului mutilat?

Așadar, nu există știință care să ne spună într-adevăr ce înseamnă un ochi și cu atît mai puțin o privire, constată Bousquet. Mai întîi, sîntem ispitiți să credem că ochiul este o cameră neagră care dezvoltă, mărește, apoi proiectează imaginile înregistrate, un instrument al vederii, precum și al adaptării active a corpului la lume. Este tocmai ceea ce contestă Bousquet: atunci cînd corpul este mort pentru lume, ochiul nu mai are de îndeplinit decît esențialul și dovedește că el nu se află exclusiv în slujba corpului, ci în slujba *vieții* care permitea mobilitatea acestuia. Atunci corpul este acela care pare conținut în întregime, învelit în puterea privirii, ochiul devenind „el singur ființa noastră”¹³. Concepția instrumentalistă tinde de altfel să facă din ochi „o mică mînă musculară care se adîncește în căuș sau, dimpotrivă, se strînge pumn în jurul picăturii luminoase pe care o primește”¹⁴, fără a explica în ce fel și prin intermediul cui se operează schimburile dintre mediul intern, ochi și mediul extern. Or, Bousquet înțelege să-i atribuie ochiului funcția mediatore a unui (unei) Iris: sol feminin și zonă intermediară între pupilă și globul ocular. Iris joacă astfel pentru Bousquet un rol asemănător cu Păpușa la Bellmer: locul unei articulări și al unei mereu posibile *metamorfoze* a dorinței, prin dorință.

Ochiul nu joacă deci față de corp și de întreaga ființă un rol comparabil cu cel al cutiei negre a fotografului deoarece concepția instrumentalistă a viziunii a rezultat dintr-o viziune funcționalistă și adaptatoare a corpului pe care, în schimb, ea contribuie la a o întreține. Acesta este cercul pe care Bousquet, ca și Bellmer, vrea să-l distrugă. Ochiul, spune el, „s-a dezbărat în noaptea animală de imaginea care-l țintuia în minusculele sale dimensiuni de organ. El a digerat reflexul făcînd trupul capabil să creeze sursa acestuia”¹⁵. Ochiul propulsează, difuzează imaginea în toată rețeaua nervoasă a ființei, el vopsește, cumva, trupul prin imaginea astfel dizolvată în noaptea ființei. Dar în felul acesta el ajută de asemenea noaptea să „își vină-n fire”, să expulzeze această mișcare către lumea exterioară: imaginea nu era deci imagine decît „așteptînd ca noi să devenim imaginea ei”. Dar pare imposibil să mai putem vorbi în acest caz tot despre

13. *J. Bousquet* (Seghers), p. 124.

14. Scrisoare către Hans Bellmer, *L'Œuvre de la nuit*, Montbrun, 1946, p. 35.

15. *Ibid.*, p. 36.

imagine sau chiar despre icoană, într-atît explorarea tărîmului lui Dincolo-de-Întuneric – loc al oricărei con-substanțialități – scufundă privirea care iese din nou de acolo înzestrată cu o colorație și cu o densitate ce vor face din ea agentul unor noi transmutări, legătura ocultă dintre obiectele altădată despărțite din lumea aceasta. Dacă Bousquet nu ar fi cercetat acest unic loc de reunire a făpturii mutilate cu lumea¹⁶, n-ar fi putut să-i atribuie ochiului funcția sa transmutantă; dar dimpotrivă, descoperirea acestei funcții *înglobante* a ochiului într-un corp distrus este cea care l-a condus pînă la tărîmul lui Dincolo-de-Întuneric unde fermentează noaptea, viața. Astfel, neglijarea corpului nu mai creează nici un hiat în schimburile care se efectuează între un dincoace și un dincolo de el însuși, la modul sistolei și diastolei: „Cele două fețe ale corpului, fața epidermică și fața viscerală, tind să se străbată una pe cealaltă, să se întrepătrundă, să se unifice, să se desfacă de spațiu”¹⁷. Însăși mișcarea privirii în dragoste este cea prin care se *irizează ființa*. Or, viziunea acestui Dincolo-de-Întuneric în care se *refiziologizează imaginea*¹⁸ poartă în sine mai mult decît germenul oricărei priviri: forma în căuș a Celuilalt, al acelei *Altera ego*; și toată alchimia vizuală a lui Bousquet culminează în erotica sa, sursă a poeticii și misticii sale:

E aproape peste puterile omului să arate cum l-a reconstituit poetul pe androgin prin calea lactee a privirilor care înclină cele două trupuri în instanța aceleiași iubiri¹⁹.

Desigur, la originea teoriei lui Bousquet se află mutilarea: „Un glonte te străpunge. Conștiința ta nu-și mai primește forma interioară de la corpul tău. Dacă iubești, plăcerea ta este de a te cunoaște în sexul care te primește, ești un individ cu totul nou, fără gînduri: ceea ce știi despre ea este o oglindă la fel de profundă ca și timpul în care vă împreunați”²⁰. La prima vedere, corpul celuilalt nu e deci decît inevitabilul ocol făcut de conștiința de sine pentru a se constitui: la limită, un simplu ocol substitutiv, care nu exclude nici narcisismul, nici chiar sadismul²¹. De altfel, Bousquet amintește uneori de izvoarele mitologice care ar putea însoți, dacă nu și justifica, viziunea sa

16. „Lumea ar fi apoteoza discontinuității și a dezmembrării dacă n-am închide-o în visul în care ochii noștri își amintesc” (*Mystique*, p. 137).
17. *Correspondance*, pp. 34-35.
18. Scrisoare către Hans Bellmer, *Correspondance*, pp. 144-149 și *L'Œuvre de la nuit*, p. 37.
19. J. Bousquet (Seghers), p. 192.
20. *Le Seme chemins*, p. 52.
21. Tendințe deosebit de sensibile în *Lettre à Poisson d'Or*, Paris, Gallimard, 1967. Cf. și *Correspondance*, p. 211 și *Le Bréviaire bleu*, p. 52: „Nu iubesc în trupul de femeie decît ceea ce îl face ireal. Carnea lor este pămîntul gîndurilor mele”.

asupra perechii de văzători, uneori de privitori indiscreți²². Dar aici se află oare esențialul sau mai degrabă în ceea ce ar avea de spus această „alchimie a reflexului” oricărui om care nu e deposedat de conștiința intimă a corpului său? Fiindcă nu ajungem spiritual la noi înșine decît prin acel altul care vine și el să culeagă, în fundul privirii și nopții care sîntem și noi pentru el, acea formă a lui însuși încă „înglodată” într-o obscuritate pe care o recunoaște atunci drept adevărata sa matrice: „Chipul pe care-l iubesc este taina chipului meu”²³.

Dacă rana a jucat un rol revelator în ceea ce privește prima certitudine de a fi „Opera nopții”, descoperirea lui „ființa ta este în ceea ce vezi”²⁴ constituie cel de-al doilea moment al aceleiași revelații, adusă la sursă și desăvîrșită atunci cînd „obiectul” contemplat se dovedește și el chip și privire: „Privirea ta nu te mîină cît timp ea n-a venit – trezirea unei priviri care te vede”²⁵. Dorința joacă deci un dublu rol: ea *polarizează ființa* așa cum ar face-o steaua, atît interior, cît și în relația sa cu celălalt, și în același timp o „resituează în starea natală”²⁶. Distanța ce separă ființa care dorește de celălalt-ul său nu este de fapt decît reflexul distanței de la sine la sine conștientizate prin dorință, suscitînd căutarea propriei sale imagini în acea aparentă exterioritate care este celălalt. A dori înseamnă a fi destins de tine însuși, precum și de celălalt de care vrei atunci să te apropii. Prin dorința pe care o suscită, celălalt este atunci trăit ca *putință de smulgere* din sine despre care Bousquet spune că „ar fi imposibilă dacă eul nostru ar fi altceva decît o linie de orizont, esența invizibilă a cărei umbră ne unește senzațiile”²⁷. De aceea, femeia iubită este pentru poet acel pol de lumină pură în care el își întrezărește imaginea chintesențiată în și prin dorința pe care simte că o inspiră: „Ea este locul din lume unde toată lumina este prezentimentul ochilor”²⁸. Deci fiecare din noi este fîntîna, profunzimea aceea fără fund care devine totuși temelie de îndată ce un altul vine să-și trezească în ea propria-i imagine adormită. Dar în mod paradoxal acest pol luminos și îndepărtat îl conduce pe fiecare dintre cei doi la propria sa noapte,

22. *Lettre à Poisson d'Or*, p. 24. *Correspondance*, p. 283 – „Tradiția pierdută care face din poezia mediteraneană o poezie a aripilor frînte”.
23. *Correspondance*, p. 145.
24. *Mystique*, p. 204.
25. *Langage entier*, p. 31.
26. *Correspondance*, p. 124.
27. *Ibid.*, p. 52 și *Mystique*, p. 211: „Fiecare trebuie să se vadă așa cum este, un trup pierdut în zarea unei lumini vertiginoase”.
28. *Iris et Petite Fumée*, p. 103. Cf. și p. 102: „Cel care știe că iubește deschide niște ochi de lumină în ochii săi de carne”.

acolo unde zace imaginea în căuș a celui alt care o ocupă tainic și a cărei mumă constituie forma arhetipală, aidoma Naturii în alchimie.

Ceea ce Bousquet numește *refiziologizarea imaginii* își găsește astfel adevăratul sens în relația erotică – ochiul împrăștiind în toată profunzimea carnală mesajele pe care le primește, făcând din întreaga ființă – și nu numai din corp – locul dorinței pe cale de a se întrupa. A vedea un corp, curbele sale, zonele sale de lumină și de întuneric așa cum am percepe o stea îndepărtată înseamnă în același timp a lucra pentru a crea în noaptea din noi un spațiu în care astrul acela să-și găsească „loc”, în acel căuș care nu e decât o așteptare, atât la bărbat, cât și la femeie. Felul cum evocă Bousquet acel căuș rămîne prin forța lucrurilor metaforice: straturi geologice, aluviuni depuse de-a lungul timpului... Dacă deșteptarea celui alt în tine și a ta în celălalt este fără sfîrșit, se găsește totuși un echilibru trecător și lămuritor în suspendarea privirilor îndrăgostiților, cînd forma visată care își regăsește loc în fiecare dintre ei îi reunifică lăuntric, le restituie o coerență „materială”, ba chiar viscerală omoloagă cu cea pe care ei o manifestă prin aparența lor fizică exterioară. Dar cei doi iubiți sînt și o *unitate stelară*; iar coerența lor „materială” este și anticipare a acestei unități: un soi de trup de înviere, de corp subtil de slavă născut din încrucișarea privirilor. Prin privirea celui alt sînt astfel dezvelite și legate între ele straturile cele mai intime ale ființei noastre care învață din nou să străbată scara întinsă între cele două firmamente, nocturn și ceresc, reînvie cu o polaritate internă de însăși distanța la care o ține privirea dornică, dar în același timp restaurată într-o unitate pe care Bousquet o califică bucuros drept „de dinainte de Cădere”.

Corpul omului – sau, în lipsa lui, acel Dincolo-de-Întuneric care în mod mai congenital este ființa sa – se dovedește a fi astfel un *firment*²⁹, o adevărată hartă a cerului inversată, lizibilă numai pe porțiuni și adesea cu nostalgie prin faptul că în ea se înalță „casele unui astru pe veci absent”³⁰. A iubi înseamnă deci a fi prins în orbita unei duble atracții, terestră și celestă, repusă în Operă de privirea dornică: „Iubind, noi ne lăsăm pradă atracției sferelor, iar forma lor se înscrie în același timp în ochii noștri, le dă de veste, trezește carnea din ei în adîncimea avidă a măruntaielor noastre”³¹. Desigur, regăsim aici influența lecturilor lui Bousquet: Lulle, Paracelsus, Cornelius Agrippa...; dar forța și valoarea filosofală a acestei erotici

vizuale stau mai curînd în elaborarea poetică, apoi filosofică, a acestei *uniri la distanță*: căci fiecare din noi nu poate ajunge la chintesența de sine decât dacă este pentru celălalt o linie de orizont luminoasă, decât dacă tensiunea privirilor – desființînd noțiunile obișnuite de apropiat și depărtat – creează spațiul neomogen al transmutației lor reciproce. De aceea Bousquet, întîlnindu-se aici cu intuiția lui Rilke, vede în îndrăgostiți niște făpturi intersiderale care dețin secretul „cîmpului de concentrații optice căruia fiecare dintre noi cu întregul său corp îi este doar spectrul”³². Numai cu această condiție dimensiunea cosmică în care se stabilește relația erotică devine și spațiul unei intimități care să nu fie promiscuitate.

Înțelegem mai bine de ce corpul rămas investit cu niște puteri care de obicei îi aparțin tînde să pactizeze cu spațiul abstract în care își desfășoară activitatea; spațiu în privința căruia critica filosofică a lui Bousquet este categorică: acela nu este adevăratul spațiu, ci doar cel al unei întemnițări. Deschis spațialității lui Dincolo-de-Întuneric, corpul mutilat descoperă în același timp vastitatea după care tînjește sufletul, cîmpul magnetic de tensiuni revelate de fîntîninele înstelate care sînt îndrăgostiții: „Sufletul vrea spațiu și toată arta noastră trebuie să tindă spre a construi și a conforma întinderea lăuntrică...”³³. Dar ca și la Michaux, „spațiul lăuntric” nu se opune celui din afară, cum s-ar opune intimitatea unei exteriorități ce i-ar amenința puritatea. Dimpotrivă, tocmai smulgîndu-se din înnămolirea sa inițială învață ființa să se scobească pentru a primi exterioritatea și, în această scobitură devenită Vas, a-i permite să-și transmute mutilația sa de extravertit. Căci tocmai aceasta este răsturnarea operată de Bousquet: a face din imposibila expansiune de sine în spațiul convențional pîrghia unei mutații a ființei ce descoperă prin ce anume extraversiunea proprie acțiunii este și o mutilare. Oricum însă, o asemenea răsturnare a perspectivelor n-ar avea nimic dintr-o transmutație dacă spațiul intersideral astfel redeschis nu s-ar dovedi utopie (*ou-topos*) jucînd rolul de creuzet: „Posibil de conceput este numai o lume de nicăieri”, notează Bousquet³⁴, pentru care „posibil de conceput” nu înseamnă posibil de raționalizat, ci susceptibil de a fi sesizat de spiritul care a consimțit să sacrifice spațialitatea limitată a corpului propriu: „Am găsit locul care îi lipsește întregului spațiu: este prețul plătit de o existență pentru existența locului”³⁵. Mai întîi expropriată,

29. În sensul în care îl înțelegeau alchimiștii: ceva care „rămîne ferm”. Cf. *supra*, p. 31.

30. *Correspondance*, p. 157.

31. *Ibid.*, p. 119.

32. *Ibid.*, p. 173.

33. *Ibid.*, p. 302.

34. *Ibid.*, p. 150.

35. *Langage entier*, p. 43. Cf. și p. 65: „Vei renaște dintr-un loc cu o inimă capabilă să strige acel loc”.

apoi consimțind la o și mai radicală depozedare de „eul” său³⁶, ființa nu face totuși altceva decât să scoată din nou la lumină caracterul eminamente paradoxal și scandalos al vieții care – repetă neîncetat Bousquet – „este un scandal pentru rațiune”³⁷. De aceea, orice privire însuflețită și inspirată de o dorință autentică este ea însăși „scandaloasă” fiindcă inaugurează „un spațiu tulburat de vedere”³⁸. Este un spațiu al ambiguității pînă ce o lucrare de ordin filosofal va face din această răsturnare și tulburare *pragul* de intrare în imponderabilul chintesențializat ținut în suspensie în privirea îndrăgostiților.

Prin această putere scandaloasă pe care o are, poate fi proclamat vîzul „capitala simțurilor”³⁹, iar ochiul devine „locul” arhetipal unde se schimbă, se inversează și uneori se echilibrează aleile vederii: spațiu tranzițional sau *rotulă*, cum scrie Bousquet în legătură cu desenele lui Bellmer; acolo unde sub efectul dorinței se articulează niște polarități de obicei contrariate în niște schimburi uneori de nemărturisit. Or, deși Bousquet și Bellmer au împărtășit aceeași fascinație pentru acest spațiu de ambiguitate în care orice ochi este rotulă și orice rotulă este ochi, de aici înainte drumurile lor se despart. Influențat mai mult de Sade și Bataille, Bellmer se referă într-adevăr la Paracelsus⁴⁰, dar îi tăgăduiește experienței acestuia orice intenție spirituală și mistică: „Problema iraționalului (...) este adusă acum, în scopuri de dezocultare pasionată, în focarul exact al comportamentului uman; ea a devenit experimentală”⁴¹. Dar tot o experimentare face și Bousquet, care dezvăluie în rotulă „zeroul văzului și simțirii, piatra nestemată a întinderii colective și a uraganului visceral”. Dar din pricină că privirea, smulgîndu-se numai din delirurile transferențiale ale unei dorințe în neconținută migrare, ajunge să devină „cumpăna existenței”⁴², spațiul vizionar poate pe bună dreptate să fie figurat prin nestemata filosofală.

36. În sensul în care Bousquet vorbește despre „o proprietate ascunsă a timpului și spațiului pe care o descoperim cunoscînd propria noastră absență, făurindu-ne un eu” (*Mystique*, p. 217). Un „eu” care, astfel făurit din nou, nu mai poate fi de natură egotică.

37. „Vue d'Outre-Noir”, *ibid.*, p. 98; *Langage entier*, p. 146.

38. *Obliques* Hans Bellmer, p. 244.

39. Hans Bellmer – desene 1935-1946, *Obliques*, p. 244.

40. Într-adevăr, Bellmer a pus ca moto la *Petite Anatomie de l'image* următoarea frază a lui Paracelsus: „Scorpionul vindecă scorpionul”.

41. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Paris, E. Losfeld, 1977, p. 71.

42. *Obliques* H. Bellmer, pp. 243-244.

Metamorfozele lui Iris

Așadar, pe cuvîntul *pupilă* vor miza cei doi creatori: astfel, se vor naște simultan Păpușa lui Bellmer și „fetițele” îndrăgite de Bousquet, acele femei înaripate și mesagere răspunzînd la numele generic de Iris⁴³. Cu toate acestea, *irizația* presupune pentru Bellmer o nimicire mult mai corozivă a formelor decât cea presupusă de „alchimia reflexului” elaborată împreună cu Bousquet. Dorința este într-adevăr pentru el un transport transgresiv, ce deplasează zguduirea dure-roasă care i-a dat naștere departe de epicentrul acesteia, către acea periferie care este obiectul. Ca forță transferențială, ea permite nu numai anumite „permutații” complexe din care renaște uneori androgenul⁴⁴, ci și redescoperirea ambiguității corpului dorit, smuls din limitele sale formale presupuse firești. Astfel, a înțelege „analogia sex – umăr” înseamnă a da peste cap ordinea viziunii ce se dădea drept reală, a tulbura finalitatea dorinței și locul său de realizare. Rezultatul acestor „capricii substanțiale”, al acestor jocuri și simulări, este atunci perceperea unui „amalgam ambiguu de «percepție pură» și de «reprezentare» pură, cu un contur irizant datorită ușorului decalaj dintre cele două conținuturi ce se vor convergente, dar opuse”⁴⁵. Irizația este într-adevăr asociată cu existența unui spațiu intermediar, dar perceput aici ca zonă de tulburare, de turbulență, permițînd o neîncetată *derivă* a privirii. Ceea ce numește Bellmer „analogii” se dovedește deci foarte apropiat, în intenții, ca și în efecte, de anumite tehnici suprarealiste ce urmăreau să „provoace” realitatea pentru a scoate din ea sarcina irațională, scandaloasă, recunoscută în această privință drept poetică: „Obiectul identic cu sine însuși rămîne fără realitate”, conchide Bellmer ale cărui trans-mutări sînt mai mult tranziționale decât mutatoare, iar în această calitate eminamente *perverse* fiind locul și expresia unei răsturnări și unei deturnări permanente, dar dezorientate. Dacă dorința este înzestrată cu puterea de a condensa „realul și virtualul într-o unitate superioară” numită „a treia realitate”, motivația sa fiind înainte de toate revolta trupului „împotriva ordinii naturii sale căreia îi este nesupus”⁴⁶, această a treia realitate rămîne de ordin transgresiv, tot așa cum

43. Despre pupilă și jocul de cuvinte pe care-l suscită, cf. *Correspondance*, pp. 137-138.

44. Bellmer vorbește de altfel mai mult despre hermafrodit decât despre androgen, trăgînd astfel rezultatul acestor permutări către monstrozitate.

45. *La Petite anatomie de l'image*, p. 14.

46. *Ibid.*, pp. 25, 37.

irizația era strâns legată de ambiguitate. Așadar, prin ambiguitatea „erijată în sistem”⁴⁷ – ca să zicem așa – crede Bellmer că poate sfida și dejuca ordinea mortală a firii și „aduce, tocmai prin realizarea imposibilului, dovezile pentru o realitate deosebită”⁴⁸. În această privință nu putem decât să-l apropiem pe Bellmer de Bataille care-i declară lui Breton: „Mi se pare că această *valoare*, care este pentru dumneavoastră, ca și pentru mine, *piatra filosofală* în căutarea căreia trăim, nu poate fi percepută decât fără mister, în efect sensibil curat; (...) trebuie spus adevărul profund despre negație, care nu e *nimic* (care nu este decât extazul fără obiect)”⁴⁹. Curioasă transmutație, în care trebuie dezmembrat obiectul pentru a atinge un extaz care îl reduce la rangul de deșeu... Desigur, Bellmer face aluzie uneori la un soi de „reflectare” perfectă și de posibil echilibru între subiect și lume, dar asta pentru a recunoaște caracterul visat a ceea ce el numește atunci „congruențe”, „convergențe” sau „soluție”:

Pe durata unei scinte, individualul și non-individualul au devenit interșanjabili și teroarea limitării mortale a eului în timp și în spațiu pare anulată. Neantul a încetat să mai existe; când tot ceea ce omul nu este se adaugă omului, atunci pare el a fi el însuși⁵⁰.

Dar e vorba oare de a-i adăuga omului ceea ce el nu este sau de a-l învăța pe om să se desprindă de ceea ce-și închipuia că este? Dacă prima figură a generat numeroase „mistici ale supraomului”, îngreunând și mai mult demersul lui Anthropos sub loviturile violente ale negativității, cea de-a doua implică o ruptură cu orice formă de reverie, nostalgică sau transgresivă. Căci și transgresiunea, în ciuda efectelor sale puternic realiste, poate să rămână de ordinul reveriei. De aceea, demersul paralel și uneori comun al lui Bousquet și Bellmer ne îndeamnă să medităm asupra acestei frontiere și să ne întrebăm: trebuie evitată sistematic analogia pentru a păstra virulența în sine eliberatoare a dorinței? Trebuie transmutată fascinația dintii, inerentă oricărei reverii analogice, în spațiu vizionar, în care va putea străluci analogia? Apropiat de o tradiție ezoterică și gnostică în care se va recunoaște și S. Weil⁵¹, Bousquet recunoaște desigur că dorința

poate da greș, dar nu renunță niciodată la ceea ce el socotește a fi *sarcina sa chintesențială*: „A vedea, a auzi, a apuca, a mă deschide în întregime către viață, a-i culege forma în esența ei cea mai prețioasă, aceasta a fost aparența dintii a fericirii mele până în ziua când voluptatea de a fi mi s-a părut că se depășește pe ea însăși în presimțirea unei mai înalte voluptăți, cea de a deveni chiar lumina a ceea ce există”⁵². Dacă îl debarasăm de obsesia lui transgresivă, dorul lui Bellmer nu e lipsit de interes pentru orice „alchimie a reflexului”, căreia îi denunță indirect posibila deviație narcisică. Dacă orice analogie nu este fecundă decât prin păstrarea unei distanțe, a unui decalaj între doi poli ai realului mediatizați de dorință, voința de a sfida moartea poate merge efectiv împreună cu refuzul unei suprapuneri care ar face dintr-unul „reflectarea” prea exactă a celuilalt. Dar toată problema este atunci dacă distanțarea astfel menținută întărește caracterul tantalizant și potențial sadic al dorinței sau dacă se dovedește spațiu de libertate permițând o „reflectare” a imposibilului pe real, transmutat prin smulgerea lui din deriva sa onirică.

Pentru că spațiul devenit vizionar al irizației nu e pentru Bousquet doar locul unei permutații ambigue, ci locul unei reciproce aduceri pe lume pe care de altfel Bellmer o presimțise, atunci când scria că „bărbatul îndrăgostit de o femeie și de sine însuși nu renunță decât târziu să mai lustruiască oarba oglindă de plumb pe care o reprezintă femeia, ca să se exalte în ea, ca să o vadă exaltându-se”⁵³. Născută din tăgăduirea Naturii și a timpului, „alchimia” lui Bellmer întărește până la urmă puterea morții de care crede că poate scăpa numai prin foarte ipoteticul „miracol” de care sînt suspendate toate căutările după Aurul timpului. Reactualizînd mitul Androgenului hermetic, Bousquet arată mai ales că privirea îndrăgostiților îi smulge din siderarea lor mortală, fascinați cum sînt mai întîi de o gravitate pe care o cred siderală, în timp ce ea nu este decât forța de atracție a unei căderi de plumb a fiecăruia în sine. Privirea nu operează deci o simplă translație a acestui centru de gravitație ce pururea fuge și se caută pe sine, ci o transmutație a siderației mortale în gravitudine, apoi în *gravitație intersiderală* prin care se deschide spațiul „poietic” al viziunii. Relația erotică se dovedește a fi focarul oricărei alchimii vizuale fiindcă ea este epicentrul unei zguduiri mai vaste ale cărei valori succesive fac descifrabilă consubstanțialitatea sufletului, dorinței și căutării spirituale inerente poeziei ce înfruntă pornind de

47. Nu putem decât să constatăm unele înrudiri dintre manipulările efectuate de Bellmer asupra trupurilor și cele pe care le realizează *Doctor Faustus* al lui Th. Mann asupra formelor muzicale. Cf. *supra*, pp. 319 sq.

48. *Ibid.*, p. 15.

49. A. Breton și G. Legrand, *L'Art magique*, Paris, Club français du Livre, 1957, p. 53.

50. *La Petite anatomie de l'image*, p. 70.

51. Corespondența dintre S. Weil și J. Bousquet, *Cahiers du Sud J. Bousquet* (reed.), Marsilia, Rivages, 1981, pp. 75-90. Opunînd între ele dragostea și reveria în

care vede „rădăcina răului”, fiindcă reveria se prezintă ca „singurul ajutor pentru a purta îngrozitoarea greutate a timpului”, S. Weil conchide că „numai dragostea este reală” (p. 86).

52. *Mystique*, p. 215.

aici enigma multiplelor forme de *trecere*: cum să găsești punctul de joncțiune, linia de demarcație și totuși de atingere dintre interioritate și exterioritate⁵⁴? Cum să legi între ele adîncul cel mai mare și linia de orizont pe care el o anunță? Cum să treci de la acel Dincolo-de-întuneric, unde materia pare că dormitează, la acel dincolo de ea însăși, în care ea răsare într-o luminozitate aproape iconică?

Alchimia vizuală așa cum o practică Bousquet nu s-ar limita deci numai la recrearea mitică a Androgenului hermetic: ea este mai degrabă o *sarcină a privirii* comparabilă cu cea a Naturii, Operantă și Operată de lucrarea Artei alchimice. Natura, notează Bousquet, „îi obligă pe oameni să dramatizeze tot cosmicul în ființa lor”⁵⁵. Departe de a fi o incitare la o recurență „naturalistă”, Natura astfel înțelege este, dimpotrivă, însăși puterea de smulgere – „mișcarea dramatică” – prin care poate fi începută regenerarea oricărei materii de plumb și prin care se va putea manifesta și o anume „rotunjime” care, spune Bousquet, este caracteristica latentă a oricărei vieți. De aceea, alchimia vizionară pune în Operă intuiția centrală a oricărei filosofii a Naturii: „O furnicătură echilibrată și siderantă vine de la faptul că cele două universuri o produc deodată: ceea ce îl produce pe om, ceea ce produce omul”⁵⁶. A spune că „omul este înălțimea lumii naturale”⁵⁷ își află corespondentul exact în certitudinea activă că „Natura va fi oglinda ființei noastre celei mai profunde”⁵⁸. Dacă poate exista „reflectare” a uneia pe cealaltă, trebuie să căutăm figura purtătoare a acestei reflectări în spațiul sideral deschis de privirea îndrăgostiților, prefigurare a „regatului în unitate”⁵⁹ în care omul și lumea, materia și gândirea ar putea simboliza una cu cealaltă: „Unire a cărnii vizibile și a straturilor sale nocturne într-o lume în care privirea și ființa se potrivesc și coincid”⁶⁰. Dar oare e vorba, la urma urmei, numai de a recrea tot o figură mitică a Unității?⁶¹ În acest caz orice tentativă de genul acesta – inclusiv cea mai tentaculară dintre toate, cea a lui Hegel – n-ar fi altfel decît în funcție de următorul

53. *Ibid.*, p. 29.

54. Această problemă îl va obseda și pe Y. Bonnefoy care, în *L'Arrière-Pays*, se întreabă: „Încercam să găsesc punctul misterios, în pîine, unde începe miezul, unde se termină coaja – în zadar” (Geneva, A. Skira, 1972, p. 91).

55. *Mystique*, p. 205.

56. *Obliques Hans Bellmer*, p. 244.

57. *Le Bréviaire bleu*, p. 35.

58. *Mystique*, p. 201.

59. *Correspondance*, p. 131.

60. *Obliques*, p. 244.

61. Rol unificator atribuit poeziei care, spune Bousquet, „e singura viziune a absolutului pe care relativul ne-o poate da. Cea mai înaltă expresie a fenomenului atît de obscur pe care filosofii l-au numit uniunea dintre suflet și trup” (*Le Bréviaire bleu*, p. 15).

lucru: ca „tot realul să-și potrivească tot imaginabilul; și, în afară de ceea ce se reprezintă, nu există decît ficțiuni”⁶². Dar se află oare ficțiunea în însăși dorința de a face să se potrivească și să coincidă realul cu imaginabilul? Sau modalitatea de apropiere a acestui imaginabil este cea care va hotărî dacă transformarea sa în „real” mai ține sau nu de ficțiune? Bousquet ne conduce deci chiar în miezul relației ambigue dintre filosofic și filosofal, în acel punct în care respingerea unei forme de raționalizare a realului care ar absorbi puțin cîte puțin imaginabilul lasă să se întrevadă posibilitatea ca o lucrare alchimică de întrupare să permită „a uni înăuntrul cu în afara într-o statură implacabilă”⁶³, fără ca o astfel de statură să sutureze pentru totdeauna spațiul de liber joc între real și imaginabil. Altfel spus, dacă poate exista „unitate”, aceasta ar fi mai puțin în progresia unificatoare prin care realul și-ar însuși zi de zi mai mult imaginabilul, cît în mișcarea dramatică, apoi globalizantă, prin care această statură ar transmuta imaginabilul în „real” și ar adăuga realului virtuțile „vopsitoare” ale imaginabilului. În legătură cu aceasta, Bousquet vorbește despre un „adevăr deplin și care se ignoră, din care nimic nu este retras, nimic exterior, nimic interior”⁶⁴; adică despre un soi de celălalt tărim al conștiinței de sine care ar fi totuși vocația realizantă a oricărei conștiințe întrupate, *devenite trup*: „Corpul este sufletul sufletului”⁶⁵. La prima citire, nimic nu desparte o asemenea formulare de cea a unui „materialism” devenit integral, în afară de faptul că unitatea astfel constituită dovedește mai degrabă *integritate* decît totalitate. Dar pentru cel care n-ar fi urmărit cu privirea lucrarea de transmutație care permite să se ajungă la o asemenea formulare, diferența ar fi imperceptibilă, dar ar ilustra *a contrario* logica abaterii de la Operă din orice alchimie a privirii și pe care nu trebuie s-o pierdem din vedere atunci cînd Bousquet celebrează opulența care, spune el, „nu e un lucru care se împarte, care se repartizează: ea este o masă divină la care ești sau nu ești invitat”⁶⁶. Or, dacă ne gîndim atunci la faimoasa *Treime* pictată de Rubliov, această capodoperă de prezență iconică, cum să uităm că cei trei îngeri reprezintă în primul rînd punctul de trecere dintre prezență și absență, enigma niciodată epuizată a oricărei transsubstanțialități?

Omul este doar o „promisiune a realului”⁶⁷ fiindcă are datoria de a ridica, în el și în afara lui, o viață „mereu în pragul ei înseși,

62. *Obliques*, p. 244.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*

65. *Mystique*, p. 215.

66. *Correspondance*, p. 201.

67. *Mystique*, p. 172.

în așteptarea, după părerea noastră, a adevăratei ei străluciri⁶⁸. Să trebuiască oare totdeauna ca libera desfășurare a vieții să fie împiedicată de o mutilare, pentru a o obliga să se strângă într-un sălaș (odaie de bolnav, trup chinuit) în care numai privirea îi va putea dezoculta forța, prizonieră a unui corp sortit, prin însăși vitalitatea sa, unei iresponsabilități pe care îndrăznim s-o numim ontologică? Privirea îndrăgostiților apare deci și ca prag al eticii de ordin filosofal: „Eu afirm că omul n-are decît un singur mod de a ajunge la existență, care este de a realiza existența a ceea ce contemplă”⁶⁹. Înțelegem atunci mai bine influența criticii adresate de Bousquet rațiunii clasice, a cărei privire, deopotrivă integratoare și surplombantă, destituie lucrurile de mișcarea proprie care le face să dorească să se intruzeze: „Chipul arzător al pămîntului suie în stelele sale”⁷⁰. Formulare animistă dacă nu intrăm în dinamica „erotică” a acestui parteneriat, ea singură ne permite totuși să înțelegem de ce „rațiunea nu există decît orientată”⁷¹ și de ce, în lipsa unei priviri de două ori polarizate către Dincolo-de-Întuneric și strălucirea stelară, rațiunea „este ca un pian la care, la urma urmei, poți să cînti orice vrei”⁷². Dar nu înseamnă oare că filosofia ar trebui să redescopere posibilitatea ca o *orientare* să nu acopere neapărat problema sensului, a cărei formulare revine aproape totdeauna la a accentua oscilația între recunoașterea unui *Logos* atotputernic și transgresarea acestuia? Or, dacă privirea este chemată să devină „balansierul, echilibratorul existenței”, este fiindcă sfîrșitul acestei oscilații ar coincide cu punerea în Operă a unei alte forme de ponderare, de *exactitudine filosofală*: „Poezia pe care aş dori să o văd întîlnindu-se cu filosofia urmărește poate, fără să știe, același scop. Ea este de natură polară”⁷³. Miza alchimiei vizuale, apoi vizionare începute de Bousquet ar putea să se afle tocmai în această racordare repolarizantă a filosoficului cu filosoful, care-și găsește „mediul” comun într-o poetică și o deontologie a privirii, îndeplinind astfel o sarcină hermetistă de *căldură* și Operînd în același timp alchimic la o transmutație a însuși spațiului vederii:

...Vederea este trecere și frontieră și loc de contact al extremelor despre care nu mai știm dacă se opun una alteia sau se sprijină una pe alta. Este dramă, eveniment. (...) De aceea în lumea vederii nu există nici minciuni, nici prefăcătorii; nimic care să se ascundă sau să se exagereze, înțelegînd prin aceasta: nimic „moral” – sau „imoral”⁷⁴.

68. *Lettres à Poisson d'Or*, p. 32.

69. *Mystique*, p. 44.

70. *Langage entier*, p. 139.

71. *Ibid.*, p. 111.

72. *Correspondance*, p. 203.

73. *Ibid.*, p. 232.

74. D. de Rougemont, „Mystère de la vision”, *Hermès*, nr. 4, 1935, p. 43.

6

Pămîntul înțelepților

Să cadă, desfăcute, legăturile, ușorul să se ridice, dar greul să cadă în jos, pentru ca fiecare lucru să-și găsească locul său. Atunci, greutatea pămîntului va împinge în sus tot ce e ușor și spiritelor orgolioase le va rîndui umilul grad pămîntesc¹.

Noi sîntem transformatorii pămîntului, toată existența noastră, zborurile și căderile dragostei noastre, totul ne califică pentru această sarcină².

Faptul că pînă acum a fost vorba atît de puțin despre Pămînt poate părea că reflectă poziția subalternă a acestui Element, a cărei particularitate ar fi doar că în el – mai întîi materialitate grosolană, apoi Pămînt curat, virgin și adamic din care se naște „Copilul Înțelepților”³ – se închide circularitatea uroborică a periplului filosofal: „Deoarece această natură a celor patru spirite care zămislește este pămîntească, ea va zămisli pe seamănu ei care este tot pămîntesc”⁴. Dar oare nu înseamnă asta implicit a recunoaște că Pămîntul este altceva decît un Element, pe care transformarea sa în Apă, Aer și Foc l-ar face să revină la sine, purificat, după ce n-a fost decît cel mai greu și mai noroiu dintre ele, căruia i se refuzase orice rang „într-un loc în care nu e loc pentru excremente”⁵? Despre care pămînt se vorbește în acești termeni, dacă nu despre partea reziduală și într-adevăr excremențială de care a trebuit să se desfacă fiecare Element și Principiu în cursul Operei? Căci de atunci înainte „pămînt” nu mai semnifică Elementul-Pămînt, ci ceea ce va deveni *caput mortuum*,

1. D. Stolcius, *Viridarium chymicum*, p. 207.

2. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 3, p. 592.

3. A. Silesius, *Le Pèlerin chérubinique*, I, 147, p. 85.

4. *Le Rosaire des Philosophes*, p. 160.

5. M.A. Crasselame, *La Lumière sortant...*, p. 91.

singurul deșeu la care consimte spiritul de alchimie, convins de altfel că, chiar fără a deveni Mare Operă, totul poate fi preschimbat, înobilat. Așadar, cel care co-labora discret la trans-mutația elementală este un alt Pământ, iar greutatea și obscuritatea lui au susținut și ponderat în mod ocult continuitatea acestei trans-mutații, Pământul aflându-și poate noblețea sa dintîi chiar în „terestrialitatea” sa: principiu de latență, de constanță și de putere de a îndura, ce n-are nici prestigiul omniscienței și binevoitoarei Naturi, nici virtutea ubicuității a Apei mercuriale, dar care este totuși singurul în stare să le înzestreze și pe una, și pe cealaltă cu un „corp” fără de care Focul filosofal ar face inevitabil operă de moarte.

De aceea, Pământul poate fi în privința aceasta recunoscut drept Vas și Hranitor al Operei, alchimistii spunînd uneori că Apa lui Hermes este pentru Aur „ceea ce este pământul cel bun pentru grăuntele de grâu”⁶; „Pământul” se dovedește astfel aspectul primitiv, purtător și hrănitor al oricărui principiu de transformare, al cărui excipient într-un fel îl constituie – așa cum încă Platon sugerase despre *Chora* – excipient sau chiar *cămară* care „pe de-o parte asigură hrana materiei, pe de altă parte primește în schimb substanța care vine de sus”⁷. Partener egal, în această privință, cu Cerul, Pământul contribuie prin „gravitatea” sa ponderală la a crea, apoi la a păstra deschisă spațierea intermediară dintre ele, despre care s-a spus în mai multe rânduri că joacă, în plan cosmologic, un rol echivalent cu rolul Vasului filosofal în care ascensiunea, apoi descensiunea „materiei”⁸ trasează *orbita unei globalități* a cărei „întoarcere în Pământ” hotărăște dacă ea are sau nu valoare de transmutație: „Dacă nu despoii corpurile de natura lor corporală și dacă nu dai o natură corporală ființelor necorporale, nimic din ce aștepti nu va avea loc”⁹. Dar dacă nu există Operă decît prin această ultimă și hotărîtoare „pămîntare a spiritului”¹⁰ care operează în același timp o durabilă „spiritualizare” a corpurilor, Pământul ar putea să se dovedească adevăratul beneficiar, cel căruia îi este dedicată perseverența continuitate de a Opera pe care el a susținut-o și a inspirat-o. Devenind un lut fin calcinat, o cenușă vie pe care alchimistii o văd ca diadema regelui lor

6. E. Philathète, *L'Entrée ouverte...*, p. 86.

7. *Corpus Hermeticum*, Asclepius, p. 41.

8. Ceea ce un cabalist evreu numește „misterul scării”: „Aici vi se lămurește misterul naturii prin urcare și coborîre, căci misterul urcării și coborîrii este misterul științei divinității. Cu aceeași ocazie veți înțelege misterul aurului superior (mistic) și al argintului, ca și pe cel al aurului și argintului inferioare (pămîntești)” (citată de G.G. Scholem, „Alchimie et kabbale”, *De la création du monde jusqu'à Varsovie*, Paris, Ed. du Cerf, 1990, p. 125).

9. M. Berthelot, *CAAG*, II, p. 124.

10. L. de Saint-Didier, *Le Triomphe hermétique*, p. 242.

(Aurul), fiind deținătoare a puterii multiplicatoare a Pulberii de proiecție, Pământul astfel purificat pare totuși să rămînă în poziție de „rezervă” fiindcă, ferment activ al Pietrei ale cărei strălucire și acțiune binefăcătoare le înalță, el nu ia parte decît, ca să zicem așa, tacit la gloria Operei: „Simplitate este adevărata Pecete a Adevărului”, spune de altfel Cosmopolitul¹¹.

Dacă nu ne mirăm cîtuși de puțin să regăsim, cînd e vorba de cuvîntul Pământ, o practică a straturilor suprapuse și a improprietății metaforice caracteristice pentru limbajul și pentru ontologia alchimică, trebuie să ne întrebăm însă prin ce poate Pământul, lipsit de limpezimea fugară a Apei și de ductilitatea subtilă a Aerului, prea compact pentru ca Focul să-l poată transforma în jăratec, prin ce poate totuși să devină „locul” în care să poată înflori o asemenea Simplitate. Fiindcă pentru acei „plugari” care au fost alchimistii, Operînd asupra „pămîntului negru” al Egiptului mitic ce nu-și regăsea funcția lui simbolică de „inimă”¹² decît grație muncii lor, a preschimba din nou „materia” lor în Pământ înseamnă desigur a integra extremitățile acesteia în Opera pe cale de a „prinde corp”: „Se ridică de la pământ spre cer și se coboară din nou în pământ și astfel capătă puterea realităților superioare și inferioare. În felul acesta, vei cîștiga puterea lumii întregi și toată bezna se va îndepărta de la tine”, enunță într-adevăr faimoasa *Tabula Smaragdina*, citată invariabil de tratate¹³. Este o integrare unificatoare fiindcă privilegiază mai întîi „căsătoria” contrariilor: susul și josul (Cer/Pământ) a căror reciprocitate nu devine totuși reversibilitate transmutantă, după cum am văzut, decît dacă voluminozitatea îi este înapoiată de o circularitate care să fie și temporalitate operativă: „Fiindcă nutriția cuprinde creșterea în lungime, lărgime și adîncime, adică se întinde după toate dimensiunile corpului”, precizează M. Maier¹⁴. Dar prin ce se manifestă o astfel de globalitate și ca Pământ nou, „pământ al sfintei făgăduințe”¹⁵?

Filosofal ar putea fi numit un Pământ în care „materia”, pînă atunci rătăcitoare și amenințată cu dizolvarea sau cu volatilizarea, izbutește să se „fixeze”, să se reîntrupeze, cîștigînd prin aceasta puterea de „a multiplica”, de „a spori”, care este și puterea de a vindeca, de a salva. În nici un alt moment al Operei n-a fost deci mai

11. *Nouvelle Lumière chymique*, p. 35.

12. Asupra originii cuvîntului *alchimie*, cf. Plutarque, *Isis et Osiris*, 33, p. 116: „Cum Egiptul este un pământ negru tot atît de întunecat ca și pupila ochiului, Egiptenii îi dau acestui ținut numele de *chemia* și îl compară cu o inimă”; cf. și *Corpus Hermeticum*, *Poimandres*, XVI, 2 și *Asclepius*, 24.

13. Citată pornind de la versiunea ei latină de T. Burckhardt, *Alchimie*, p. 198.

14. *Atalante fugitive*, p. 68.

15. *L'Aurore à son lever*, p. 68.

inteligibilă contemporaneitatea raportului spațiu/timp/materie decât în momentul „întoarcerii în Pământ”, fiindcă înclinarea către Pământ a „materiei” decantate merge atunci în pas cu *trecerea de la un infinit de expansiune la un infinit de „multiplicare”*: „Continuînd (să multiplicăm Elixirul), virtutea sa va merge la nesfârșit, iar el va vopsi și va fixa cu adevărat și desăvârșit orice cantitate de Metal imperfect”¹⁶. Așa că înțelegem mai bine de ce „întoarcerea în Pământ” nu poate fi redusă la simpla întoarcere către o materialitate consolatoare după o Odissee riscantă, nici la încheierea liniară a unei circularități autoreferente, într-atît de puternic integrator este acest contact cu Pămîntul care face să configureze globalitatea, integritatea și generozitatea, ceea ce numim panaceu, remedi universal, nefiind poate decât întrezărirea unei asemenea contemporaneități, atestînd că Opera este de acum înainte încorporată grație unei ultime și conjugate mutații a „materiei” și a spațiului mediator devenit în sfîrșit, prin această întoarcere a privirii spre Pămînt, spațialitate radiantă, inimă.

Este *globalitatea* unui proces în cursul căruia „materia” torturată, rafinată, neîncetat atrasă cînd de Cer, cînd de Pămînt, se deschide în cele din urmă la o voluminozitate despre care nu mai putem spune dacă este interioritate sau exterioritate, fiindcă „preschimbarea în Pămînt” demonstrează că „fixarea” poate fi operatoare a infinitizării, dar că o „multiplicare”, care operează totuși o ruptură cu regnul mereu expansiv al cantității, nu-l înlocuiește neapărat cu regnul calității. Astfel, „sporirea” filosofală este mai degrabă expresia unei noi *dimensionalități* care le face pe amîndouă să crească simultan în densitate, forță, corporeitate: „Nu-ți pierzi spiritul coborînd în materie, cîștigi un spirit și mai puternic”, va spune Artaud¹⁷. Este *Integritate*, fiindcă sănătatea fizică și spirituală apare atunci ca har acordat oricărei integrări filosofale astfel săvîrșite în globalitatea sa și făcute în mod irezistibil să se manifeste ca *generozitate*: în virtutea strălucirii legate de puterea multiplicatoare a Pietrei, desigur, dar poate și prin faptul că Pămîntul prezintă aici însuși chipul unei alterități spre care să te poți îndrepta. Cel puțin la asta ajungem să ne gîndim de îndată ce strălucirea glorioasă a Aurului sau a Pietrei nu mai eclipsează complet obscura simplitate a Pămîntului care continuă să existe și să lucreze în ele; de îndată ce ne amintim, de asemenea, că n-a existat globalitate posibilă și integrantă decât prin acest gest de umilință care este și înclinarea salvatoare a energiei sublimite către „pămînteasca greutate”¹⁸: „Noi nu *existăm* decât elaborîndu-ne

diferență. Dar nu sîntem decât știind să i-o înapoiem pămîntului”, spune Y. Bonnefoy, poet al unei foarte alchimice „a doua simplități”¹⁹. Or, dacă există un paradox, pe care nici o gîndire rămasă prizonieră a dualismului spirit/materie, cer/pămînt nu-l poate sesiza, atunci acesta este că scobirea progresivă a unui spațiu în Vas/creuzet și corporificarea unei „materii” în Pămînt pot să se îmbine atît de intim și să se sprijine atît de bine, încît trans-vazarea lor reciprocă să sfîrșească prin a face dintr-o vacuitate un focar de iradiere și dintr-o densitate o spațiere salvatoare. Implicit în dramaturgia Sulf/Mercur, acest proces nu-și află ceasul său de slavă – însăși slava Simplului – decât atunci cînd privirea, atentă la aparenta pasivitate a Pămîntului, dezvăluie aici treptat răbdătoarea „patimă” a marilor răbdări: cheie a unei transmutații centrate de astă dată pe „Nunta chymică” dintr-un spațiu devenit „inimă” prin înclinarea privirii spre Pămînt și a unui Pămînt ce-i oferă „materiei” șansa unei corporificări pe care amplitudinea spațiului astfel înglobat și totodată păstrat o ferește de a deveni locul unei noi întemnițări. Accentul pus din nou pe gestualitatea operativă, proprie de astă dată „întoarcerii în Pămînt”, permite deci să scoatem la lumină o ultimă modalitate de apariție a spațiului vizionar de transmutație care, definitiv desprins din spațiul intermediar dizolvant al limburilor și devenit operativ prin relația contemplativă și activă dintre Artist și „materia” sa, ne îngăduie să-i atribuim Vasului filosofal devenit „inimă” virtuțile multiplicative și corporizante ale Pietrei, a cărei reprezentare ca *Pămînt* amintește că prin această conversie realizarea Operei a fost aici contemporană cu o inflexiune a privirii și a „materiei” către „umila treaptă pămîntească”:

E adevărat, ea nu exista. Dar fiindcă o iubeau
fiară curată, ea a fost. Îi lăsa totdeauna spațiul (...)
Nu au hrănit-o cu grăunțe, ci
mereu numai cu posibilitatea de a fi.
Iar asta i-a dat, ei, atîta putere
încît și-a făcut un corn în frunte. Unicornul²⁰.

Devenit filosofal fiindcă i-a dat o nouă corporeitate unei „materii” în stare de primejdioasă volatilitate, Pămîntul i se arată în cele din urmă privirii ca „*spațiu lăudat*”: nu prin faptul că o reverie involutivă i-ar fi descoperit și amenajat doar ea intimitatea/imensitatea, așa cum a crezut Bachelard, nici prin acela că un fond ambiguu de ordinul

16. *Le Livre d'Artéphius*, Salmon, BPC, II, p. 159.

17. OC, vol. 15, p. 333.

18. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 2, p. 381.

19. *L'Improbable*, p. 310; „La seconde simplicité”, *op.cit.*, pp. 185-187 și „Terre seconde”, *Le Nuage rouge*, pp. 347-363.

20. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 2, p. 396, vol. 3, p. 553.

Elementarului și-ar aștepta aici reactivarea²¹. Lăudat pentru că prin simpla sa existență, invizibilă pentru privirile ne-Operante, confirmă că, dacă răbdarea este într-adevăr „iedera inimii”²², spațiul pe care această iedera a izbutit să-și agațe tenacitatea avea și virtuțile de „inimă”: inima unui „pământ negru” recunoscut de atunci în mod legitim drept alchimică *Cumințenie a Pământului*. Dar ce am putea înțelege prin aceasta dacă nu, din nou, rechemarea destinului mediator al Artei lui Hermes, soteriologie cosmologică altminteri ținută departe de Marile Mistere? Oare numai aceasta să se audă în cîntecul acelui Pământ a cărui amplitudine – cea a unei spațialități cruțate – pare totuși să oblige la cea mai riguroasă *exactitudine* cu putință: exactitatea unei priviri care caută să descopere în orice lucru același punct „virgin” care, dintr-o materialitate grosolană, a putut face un lut filosofal; și asta sub privirea compătimitoare a unui Pământ pe cît de ocrotit, pe atît de ocrotitor? Este o altă cumințenie, și încă și mai aspră decît cea a „alchimiilor” contemporane care, orientate de căutarea unui spațiu în care să mai poată „avea loc” o transmutație oarecare, țin seama în primul rînd de faptul că Occidentul faustic, răspunzător de secătuirea pământului, nu mai poate, cel puțin pentru moment, să joace rol de cămară, nici de creuzet; singura transmutație la care ne putem gîndi în vremurile acestea „mai puțin evidente”²³ ajunge să fie păstrarea pământului și a Occidentului ca „Pământ” încă arabil pentru o lucrare filosofală redusă adesea la austeră preparare a unei *materia prima* sau la ocrotirea unui spațiu susceptibil de a fi din nou mediator între Cer și Pământ.

O globalitate cruțată: întoarcerea în pământ

Faptul că „pământul pustiit” din Extremul Occident a putut fi considerat de la bun început aici ca materie „la Negru” deosebit de fertilă pe care să se Opereze „în acest moment depozat al istoriei”²⁴ nu înseamnă, evident, că una sau alta dintre aceste „alchimii” ar avea puterea de a-l transmuta de pe o zi pe alta în Pământ celest, nîmbat de certitudini tot așa de angelice ca Pământul Hürqalyâ descris de H. Corbin, care era convins pe bună dreptate că „orice filosofie care pierde sensul lumii imaginale își închide accesul la evenimentele

cărora aceasta le este loc și va cădea pradă pseudo-dilemelor”²⁵; iar dualismul spirit/materie împotriva căruia a lucrat alchimia în Orient, ca și în Occident se numără printre acestea. Dar tocmai datorită importanței sale – inclusiv și mai cu seamă datorită vidului, subliniază Corbin, marcat de absența acestuia în Occident – lumea imaginală ar putea părea de asemenea că se impune de la început ca arhetip pentru orice spațiu mediator. Așadar, ambițiile „alchimiilor” sînt în general mai modeste, ele străduindu-se să mențină între Cer și Pământ o circulație animică și vitală susceptibilă de a face din această spațiere creuzetul în care conjuncția spațialitate/materie să redea la rîndul ei „corp” unui Pământ pînă atunci lipsit de conținut filosofal. Rareori sînt deci întrunite ingredientele unei transmutații complete a cărei încununare ar fi Pământul filosofal. Pot fi totuși plasate sub egida sa toate demersurile creatoare ce pun în mișcare – în funcție de tonalitatea lor proprie – prisma globalitate/integritate/generozitate, redescoperirea unui spațiu iradiant (și nu infinitizant) dovedindu-se aici în general contemporană cu descoperirea unei forme de „sănătate”, resimțită în mod diferit ca îndemn la o împărțire mai comunitară, la o celebrare a gloriei lumii compatibilă cu atenția aproape religioasă acordată lucrurilor celor mai modeste ale pământului; un pământ care atunci nu mai trebuie doar educat, așa cum a sugerat Novalis²⁶, sau chemat să se trezească, așa cum a făcut Blake²⁷; nici măcar mărit în opulența sa mereu oferită generozității privirii poetice în felul lui Claudel sau Saint-John Perse, ci mai întîi salvat printr-o *deontologie a privirii* în care mai mult decît oricine ne inițiază alchimia.

Abordată încă de cînd a fost vorba despre spațiul intermediar al limburilor, problema unei spațieri tranzitionale și în această privință salvatoare între Cer și Pământ ia o întorsătură nouă în contextul „întoarcerii în Pământ”, pentru că atunci nu mai e vorba de a ne smulge dintr-o închidere crepusculară sau de a ne înarma împotriva unui infinit tantalizant, ci de a exercita o vigilență nesmintită față de tot ceea ce ar putea astupa sau risipi o spațialitate pe cale de a se echilibra, căutînd între finit și infinit invizibilul *centru de gravitate* care să facă din ea o „inimă”. Gest de distanțare prin care sînt respinse mai întîi formele cele mai amenințătoare de spațializare dizolvantă

21. O astfel de ambiguitate apare îndeosebi în *Lucrătorul (Der Arbeiter)* de Jünger, care celebrează o anume „unitate magică a singelui și spiritului”, în care inspirația hermetistă se învecinează cu o mitologie eroică fără nici o legătură cu alchimia.

22. G.M. Hopkins, *Le Naugrage du Deutschland*, urmat de *Poèmes gallois*, p. 91.

23. Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, p. 348.

24. Y. Bonnefoy, *op.cit.*, p. 253.

25. *Corps spirituel et Terre céleste*, pp. 16 și 122: „Putem spune de asemenea că Operația alchimică, prin efectele psihice pe care le provoacă la cel care o meditează și o interiorizează, se săvîrșește în esență «în Pământul Hürqalyâ». În acest sens, alchimia operează cu *elementele* Pământului Hürqalyâ și «transmută» elementele pămîntești în aceste elemente subtile”.

26. *Ibid.*, vol. 1, p. 361, fragm. 32.

27. *Œuvres*, I, p. 211.

sau coagulantă; regnul lui „fără distanță” denunțat de Rilke și de Heidegger²⁸ sau cel al omogenului, care a fost obsesia lui Segalen²⁹, găsim și corespondentul și opusul în rapacitatea infinitului faustic: ispită permanentă de expansiune și de exteriorizare, de risipire și de distracție, împotriva căreia Rilke n-a încetat să avertizeze, chemându-l pe fiecare către Legea secretă a unei *profundități* de altă natură decât inconștientă și singura capabilă de a fi transmutată în Pământ filosofal. Denunțând la fel de viguros apropierea, după părerea sa deopotrivă infernală și monstruoasă, „dintre ideea de spațiu și cea de infinit”³⁰, Milosz n-a găsit să-i opună altceva decât „Cumințenia afirmării totale sau nebunia negației absolute”³¹. Alternativă drastică pe care au practicat-o în felul lor și Bousquet, Michaux sau Artaud, cuprinși și ei de „stupoarea infiniturilor”³²: „Ce e oare infinitul, acest ceva de care imaginația nu se apropie decât cu setea de a se goli ca să-l perceapă?”³³. Împotriva acestei „nebunii” a infinitului, Artaud ridică, în ceea ce-l privește, o forță „multiplicativă”: „aruncător de jărat al ființei” sau „cruce batantă a torturii inimii”³⁴. Iar Claudel însuși, inclinat să sacralizeze amplificarea lirică ce-l împingea să „lărgască pământul”, să „întregească zarea cea veșnică” pentru a deveni „cea care adună Pământul lui Dumnezeu”, a spus aceste vorbe definitive: „Lumea nu este infinită. Ea este inepuizabilă”³⁵. Cu această credință, „alchimia” sa poetică și spirituală va rămâne în esență credincioasă tradiției pauliniene:

Desigur, există dezordine și există suferință, dar asta fiindcă pământul nu e isprăvit! Nouă, creatorilor, ne revine să-l ajutăm pe Creator să-și continue opera. Nu sînt toate perfecte? Cu atît mai bine! Vom putea să lucrăm, să iubim, să suferim și să-l ajutăm pe Dumnezeu să ducă pînă la acordul final toate strigătele acestea discordante care se caută³⁶.

Dimpotrivă, înscriind crucea creștină în creuzetul natural al spațierii Cer/Pământ, S. Weil s-a socotit dator să aducă aminte că ascensiunea și descensiunea care se pot efectua aici ca mișcări firești nu devin ponderare „alchimică” între greutate și har decât prin intervenția

supranaturalului: „Cînd Dumnezeu, adevăratul Dumnezeu ocupă într-un suflet tot locul ce I se cuvine, cumpăna a devenit dreaptă”³⁷. Acest spațiu trebuie deci să rămînă loc de sîrtecă și de dezgoliere și nici o mijlocire a sa nu este abilitată să refacă „inima” unei lumi armonioase în care o „Știință a Balanței” autonomă s-ar putea erija în Cumințenie deplină a Pământului – singură crucea putînd să fie intersecția, balanța și pîrghia unei transmutații, care este mai întîi inversare a raporturilor naturale dintre greutate și har, și trecere – totdeauna „scandaloasă” pentru rațiune – de la ordinea contrariilor între care poate să interfereze o mediere la ordinea contradictoriilor pe care numai „miracolul” harului le poate transmuta într-o *a treia dimensiune* a ființei, care nu mai este atunci *coincidentia oppositorum*, ci izbucnire a supranaturalului: sîngele și sudoarea lui Christos rămîne dovada transsubstanțierii Elementelor Apă și Foc. Paradox pe care S. Weil îl asumase deja doar prin faptul că își afirma neîncrederea în orice alchimie care ar încerca să dovedească prin operațiile ei sfințenia materiei³⁸ și, totodată, certitudinea ei că frumusețea lumii „este dovada experimentală a întrupării”³⁹. Dovadă devine deci numai ceea ce dovedește o coborîre, în materie, a mișcării harului. Dacă singurele care stau în puterile noastre sînt mișcările naturale coborîtoare – cele ale greutateilor noastre obișnuite – și dacă celelalte, ascendente, rămîn imagine atîta timp cît nu aparțin ordinii naturale, numai o transmutație a ființei operată de supranatural ne poate învăța „să coborîm fără greutate”⁴⁰. Dar există oare altă „întoarcere în Pământ” decât aceasta, pentru orice alchimie care dorește ca o mișcare mai justă a sufletului să răsplătească în mod egal lucrurile pămîntești? De aceea, după părerea Simonei Weil, nu există altă sarcină care să stea în puterile noastre decât aceea de *a veghea* ca spațiul în care ar putea interveni în noi harul să nu fie astupat de o imaginație „astupătoare de vid”, furnizoare de iluzorii medieri într-o spațiere care trebuie să rămînă cea a unei *dezgoliri* mereu reîncepute în esența ei sacrificială:

A te despuia de tot ce este deasupra vieții vegetative. A dezgoli viața vegetativă și a o întoarce cu violență către lumina cerească. A distruge în suflet tot ceea ce nu este lipit de materie. A expune goală în lumina cerească partea din suflet care e aproape o materie inertă⁴¹.

28. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 3, pp. 88-89; M. Heidegger, „Qu'est-ce qu'une chose?”, *Essais et Conférences*, pp. 194 sq.

29. *Essais sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 67.

30. *Les Arcanes*, p. 15.

31. *Ars Magna*, p. 19.

32. A. Artaud, *OC*, vol. 15, p. 142.

33. J. Bousquet, „Lumière, infranchissable pourriture”, *J. Bousquet* (Seghers), p. 194.

34. *OC*, vol. 15, pp. 143, 221.

35. *Positions et Propositions*, II, *OC*, Paris, Gallimard, vol. 15, 1959, p. 158.

36. *La Perle noire* (texte alect), Paris, Gallimard, 1947, p. 57; sfîntul Pavel, *Epistola către Romani*, 8, 18-22.

37. *La Connaissance surnaturelle*, p. 103.

38. *Ibid.*, pp. 44, 134, 266-267, 295; *Lettre à un religieux*, p. 61.

39. *Ibid.*, p. 28.

40. *La Pesanteur et la Grâce*, p. 13.

41. *La Connaissance surnaturelle*, p. 260.

Numai o „unire directă a spiritului divin cu materia inertă” se dovedește singura adevărată Piatră filosofală; acestei uniri S. Weil nu-i respinge materialitatea sau pretinsa sfințenie decât în măsura în care în ea se exprimă și caută să se impună mișcările, rămase naturale, ale greutății noastre și ale pretenției noastre la un har care n-ar fi fost pregătit de o primă transmutație: transmutarea corporeității – deopotrivă fizice și mentale – în acea stare de inerție care o face să devină „materie” filosofală, desprinsă de artificiile care interzisese pînă atunci lucrarea „alchimică” a harului. Dominanta christică a alchimiei spirituale practicate de S. Weil nu deformează, nici nu ascunde, ci, dimpotrivă, face mai inteligibilă dimensiunea filosofală a demersului său, a cărui *voluminozitate*⁴² este tocmai scoasă la lumină de acea „întoarcere în Pămînt” care este la ea Opera supranaturalului, operator al unei recalificări a virtuții naturale a puterii de a îndura, în vigilență spirituală și în *atenție compătimitoare* față de toate manifestările nefericirii; punctul central al crucii christice care punctează spațiul Cer/Pămînt face atunci să răsune, în orice suflet, punctul la fel de „virgin” în care exigența unei „Pătămiri” asemănătoare se preschimbă în compătimitoare, pornind de la care se poate arunca o altă privire asupra frumuseții lumii:

În contact cu o ființă desăvîrșit de pură, există transmutație, iar păcatul devine suferință. (...) Atunci unde să punem răul? Trebuie să-l trecem din partea impură în partea pură a ființei noastre, transmutîndu-l astfel în suferință pură⁴³.

Astfel, se vedește că *postura* – christică la S. Weil – unei „întoarceri în Pămînt” inspirate de alchimie poate trimite la niște alchimii diferite, care își afirmă singularitatea înaintării lor în însăși calitatea Pămîntului pe care ele îl transformă în sol și cămară a Operei filosofale. Este totuși un loc destul de comun tuturor acestor căutări ale unui *imposibil intrupat*, pentru ca îndîrjirea spirituală a lui Artaud – care biciuiește infinitul pentru că a consimțit să „fie” în loc să lucreze spre a se „corporifica”, care caută cu disperare în durerea sa *materia prima* pentru o transmutare a crucificării pe care a îndurat-o în „cruce de Leac”⁴⁴ care ar fi încorporată și astfel și-ar pierde semnul și în fața căreia s-ar închina eternitățile nemeritate – să nu mai contrazică în esență angelitatea Pămîntului rilkean, acel spațiu ocrotit găsindu-și

puțin cîte puțin, în solul neliniștii poetice asumate, voluminozitatea iradiantă a unei „inimi”, și nici mersul răbdător al lui Y. Bonnefoy către „adevăratul loc” al poeziei, Operînd și el, între finitudine și prezență, sub cerul roșcat și plumburiu al unui Pămînt al Occidentului întunecat de prea multă cenușă. Nici chiar – situația ipotetică este atunci extremă – radicalismul gestului lui Malevitch, cel care afirma, în vremuri dramatic de tulburi, că arta trebuia să se elibereze din inelul orizontului dincoace de care „inventarul cămării-natură”⁴⁵ nu poate fi decât compromitere și să iasă, biruitoare și ascetică, în spațiul alb și întru totul iconic în care se petrec marile transfigurări. După chipul configurației prismatice deja evocate, ar putea, dimpotrivă, să iasă la lumină o *contemporaneitate* între niște posturi în care domină conștiința, devenită operativă, a datoriei de a aduce un infinit tantalizant – în care nu-și mai găsesc rostul decât cunoașterile lipsite de suflet și de inimă acumulate de Occident – la o forță de infinitizare „multiplicativă”, generatoare a unei *convivialități* căreia nu trebuie să i se atribuie nici un calificativ prioritar dacă este mai întîi „Pămînt” ocrotit, împărtășit; în cazul acesta, alchimia nu e pretext pentru un unanimism consolator și iresponsabil, ci conștiință devenită în sfîrșit comună a aceleiași primejdii: „Ca dezastrul să prindă sens în loc de a prinde corp”⁴⁶.

A peregrina în căutarea pămîntului pentru așezare și locuință poetică pe pămînt, și numai astfel a putea ocroti pămîntul ca fiind pămîntul, iată ceea ce satisface pe deplin ființa proprie a sufletului⁴⁷.

Să fie oare Occidentul, așa cum a crezut R. Abellio, centrul unei cruci invizibile unde sînt chemate să se transmute una într-alta amplitudinea și intensitatea? Acest proces constituie, după părerea sa, vocația ultimă a privirii occidentale desăvîrșite. Mai puțin sensibil decât Guénon la descompunerea culturală provenită din îndepărtarea de Principiul metafizic, decât la crucificarea suferită, Abellio consideră acest „declin” drept momentul privilegiat pentru „construirea Arcei”⁴⁸, care ar pregăti accesul la o *Gnoză transfigurantă* devenită posibilă prin „rara conjuncție dintre eroism și reflecție care constituie privilegiul și drama, excepționale, ale Occidentului”⁴⁹. Suferind disocierea potențialităților sale și a actualizării lor, Occidentul trăiește în prezent ceea ce Abellio numește un „existențialism infantil”. De

42. „Nimic nu e mai important decât noțiunea de straturi plane suprapuse pe verticală în viața sufletului, dintre care cel mai înalt este deasupra conștiinței și a psihologicului” (*ibid.*, p. 132).

43. *La Pesanteur et la Grâce*, pp. 78-79.

44. *OC*, vol. 16, p. 21.

45. *Ecrits*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, vol. 2, p. 74.

46. M. Blanchot, *L'Ecriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 71.

47. M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, p. 45.

48. *Vers un nouveau prophétisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 19.

49. *Assomption de l'Europe*, Paris, Flammarion, 1978, p. 141.

aceea, numind luciditate ceea ce nu e decît sîrtecă, Occidentul a devenit „locul de predilecție al conștiinței încărcate a intelectualilor care sînt prinși în dilema de a trece drept aventurieri sau drept neputincioși”⁵⁰. Refuzînd legătura iluzorie propusă de orice „mistică”, Abellio preconizează atunci să se lucreze *in mod alchimic* la o soluție „gnostică” susceptibilă de a opera o trecere dialectică între aceste cerințe și ale cărei faze esențiale să fie conștiința puterii de a abstrage, conștiința puterii de a muri, apoi, transfigurîndu-le, a puterii de a iubi. Familiarizat de veacuri cu cea dintîi dintre aceste puteri, rupt prin situația sa istorică de cea de-a doua, Occidentul ar avea ca sarcină ultimă să acceadă la o viziune reflectată de sine însuși, la o „majoritate a privirii” deopotrivă absolută și absolvitoare. Conștiință de sine devenită universală – nu numai europeană –, găsindu-și în însăși universalitatea ei o reciprocitate răsplătitoare: „Occidentul se află peste tot acolo unde conștiința devine majoră. El este locul și momentul nașterii eterne a conștiinței absolute”⁵¹. Împrumutînd această articulație ternară mai degrabă de la științele „tradiționale” – și îndeosebi de la alchimie – decît de la Hegel, Abellio vede deopotrivă în fenomenologia husserliană una dintre căile de acces privilegiate la o Gnoză definită ca „știință a sistemelor deschise”⁵². Valorizată în calitate de știință a configurărilor și transfigurărilor celor mai diverse – adică, în definitiv, în calitate de *Ars Magna* –, alchimia se așază la Abellio în sînul unei *energetici generale* care dă învățătură despre „stăpînirea forțelor cosmice”, despre care însă nu s-a zis că lucrează chiar atît de alchimic la epuizarea celei de-a treia puteri citate mai înainte dacă transfigurarea operată rămîne hiperstazierea unei intelectualități care confundă sacrificiul eroic cu despuierea inițiativă. De altfel, ce să înțelegem prin „structura de inversare intensificatoare a inversării” din care Abellio face într-un fel Piatra sa filosofală, prin faptul că ea ar permite „o întoarcere permanentă a multiplicității la unitate prin intermediul infinității”?

Operația prin care este totuși fondată unicitatea sa și care este numită, în termeni de alchimie, trecerea de la dizolvare la coagulare sau, în termeni de logică, rezolvarea amplitudinii în intensitate, această operație nu porcede de la o dialectică a multiplicității, ci de la o dialectică a infinității⁵³.

Asociînd multiplicitatea (în sensul obișnuit al termenului) cu amplificarea nelegată a posibilelor, Abellio face, așadar, din transmutație

trecerea transfigurantă de la multiplicitate la intensitate prin intermediul infinității. Împrumutîndu-i energia sa proliferării multiple – deosebit de perceptibilă în Occident –, alchimia ar avea ca sarcină să-i călăuzească risipirea spre o unitate devenită „multiplicativă” – de astă dată în sens filosofal – prin stăpînirea exersată asupra unei infinități ce ar fi fost înlocuită de intensitate. Or, Abellio a arătat limpede că, pentru a fi *integratoare*, această alchimie ar trebui să transmute însuși spațiul Occidentului, după chipul a ceea ce el numește „structură ontologică absolută”: cuaternitate echilibrată în mod nesimetric, ci rotativ prin însuși axul occidental, „purătorul cel mai înaintat al dialecticii momentului prezent”⁵⁴. Străbătut de dublul vector potențializare/actualizare, axul occidental joacă atunci rolul de braț al balanței alchimice care nu mai operează într-un spațiu-plan, ci într-unul curb, sferic. Conceput ca emergența unei „priviri absolute” prin care va putea fi transmutată multiplicitatea, *transfinitul* apare drept echivalentul „gnostic” al unei Pietre filosofale ce integrează și transfigurează cunoașterile moderne și tradiționale, operînd o trecere intensificatoare și antisimetrică între Est și Vest: „Estul este suportul unei infinități trecute, Vestul – cel al unei infinități viitoare, între ele Occidentul este suportul unei infinități prezente”⁵⁵. Astfel, există o *actualizare* a conștiinței absolute a Occidentului ori de cîte ori o privire „majoră” devine axul în jurul căruia se învîrtesc și se echilibrează, fără să coincidă vreodată, mișcarea decadentă asociată în mod simbolic cu mersul spre Vest și mișcarea regeneratoare asociată mersului spre Est; privirea „absolută” nu găsește totuși în realitate în drumul său, în virtutea „inversării intensificatoare a inversării”, decît niște „copii” în Vest și niște „bătrîni” în Est. Alchimie cu multiple și uneori neliniștitoare fațete, această Gnoză nu-și trage virtutea sa filosofală decît de la privirea care îi prezentifică și îi ponderează complexitatea, înzestrată cu o forță „multiplicativă” pe care Abellio o enunță totuși mai adesea în termeni de *putere* în loc de dragoste: „Gnoza este solară, virilă, diurnă, apolinică, aristocratică, mistica este htonică, feminină, nocturnă, dionisiacă, democratică”⁵⁶. Ce devine în cazul acesta funcția *integratoare* a Gnozei transfiguratoare? Ce devine rolul legăturii dialectice asumate de orice transfigurare și presupusă a depăși gîndirea nelegată a esteticilor fascinației? Ajungem deci să ne întrebăm dacă nu cumva Abellio doar a transferat în plan solar și eroic inversarea inversării, într-adevăr caracteristică pentru „alchimiile” guvernate de „nocturnul

50. *Ibid.*, pp. 49, 56.

51. *Ibid.*, p. 33.

52. *Ibid.*, p. 188.

53. *Ibid.*, pp. 25, 32, 49.

54. *Ibid.*, p. 121.

55. *Ibid.*, p. 31.

56. „Le problème de la transfiguration”, *Exil*, nr. 8-9, 78, p. 40.

mistic", înlocuind astfel o fascinație prin alta și mai ales raționalizînd, sub acoperirea alchimizării, destinul unui Occident în cazul acesta mai mult apolinic decît faustic, dar la fel de dominator. Poate acesta este motivul pentru care cuvîntul „transfigurare” ia atît de adesea locul celui de „transmutație”; motivul pentru care axul occidental rămîne cel de Tată/Fiu și pentru tot ceea ce lumea elenă și cea creștină au pînă la urmă mai raționalist⁵⁷. Răspîntie unde conștiința de sine regăsește incontestabil o dimensiune volumetrică în structura prismatică prin care se exprimă și se activează complexitatea lui, poate oare spațiul occidental astfel conceput să redevină, în aceste condiții, creuzetul în care cunoașterile și puterile să lucreze pentru a lor comună și transmutantă întoarcere filosofală în Pămînt? Dacă deci viziunea, foarte chibzuită la Abellio, a unei cruci-creuzet operate de intensificare și de transfigurare a multiplicității difuze a Occidentului satisface într-o oarecare măsură o exigență de repunere în spațiu mai crucială decît oricînd în această ultimă fază a Operei, ca și a istoriei, se pare că ea nu se preocupă să realizeze spațierea care, de la un prim pămînt la un pămînt secund recunoscut drept filosofal de o privire devenită, tocmai prin acest traseu, mai „recunoscătoare”, ar dovedi o transmutație spirituală a Occidentului. Din pricina voinței sale de eficiență, nu este oare „structura” abelliană destinată să ocupe acest spațiu, într-un mod atît de „absolut” încît privirea să fie din ce în ce mai ispitită să se identifice cu destinul unui Occident căruia ea i-ar fi devenit ordonator și garant fiindcă a știut să-i integreze și să-i stăpînească elementele constitutive?

Imputabilă în parte unei intelectualități atît de apolinice, dificultatea apare însă exact pe dos în toate abordările „mistice” recuzate de Abellio în numele Gnozei, înclinate să confunde atenția sau fervoarea cvasireligioasă față de lucrurile pămîntești cu transformarea – prin întoarcere în Pămînt – a unui spațiu/timp/materie a cărei îndeplinire, ca Operă, ar avea atunci virtute „multiplicativă”. E adevărat, diferența este adeseori foarte mică; și numai spațierea dintre acești doi „termeni” poate dovedi dacă e vorba sau nu de o transmutare conjugată a privirii și a Pămîntului. Astfel, atunci cînd Hölderlin scrie „Nu există ceva atît de mic încît să nu-l putem folosi pentru a ne alimenta fervoarea”⁵⁸; cînd Blake ne îndeamnă să descoperim o lume în cel mai mărunț fir de nisip sau picătură de rouă⁵⁹; cînd Rilke

admiră „aceeași măreție incomensurabilă în lucrurile mici și mari”⁶⁰, nu sîntem înclinați și noi la rîndul nostru să descoperim în generozitatea măritoare a privirii lor urma unui Aur filosofal decît în măsura în care traseul unei Opere, fie și numai năzuită sau schițată, permite aducerea acestei vagi atingeri la o continuitate mai perseverentă? Nici înclinarea extatică, așadar, nici celebrarea reculeasă a simplului „a se afla acolo”, ba nici chiar viziunea hermetistă a analogiei microcosm/macrocosm, nu sînt în sine echivalentul exact al exhumării glorificatoare efectuate de o privire care răspunde, prin viața modică a lucrurilor, la chemarea Pietrei: „Dezrobește-mă și te voi dezrobi”⁶¹. În cazul naratorului din *În căutarea timpului pierdut*, indicator al unei asemenea abateri este, dimpotrivă, sentimentul confuz – îngrijorător înainte de a deveni salvator în revelația orbitoare a clipei – că, în anumite împrejurări deopotrivă banale și enigmatice, nu trebuie să rămii surd la rugămintea mută a lucrurilor, care-și așteaptă dezrobirea de la o privire și de la o artă care să știe să desprindă din ele „esența prețioasă”, recunoscută atunci ca fiind cea a Timpului, el însuși răscumpărat și regăsit prin aceasta:

Dintr-o dată un acoperiș, un reflex de soare pe o piatră, mirosul unui drum mă făceau să mă opresc prin plăcerea deosebită pe care mi-o dădeau, dar și fiindcă aveau aerul de a ascunde, dincolo de ceea ce vedeam, ceva pe care mă îndemnau să vin să-l iau și pe care, cu toată silința ce-mi dădeam, nu izbuteam să-l descopăr⁶².

Angelitatea pămîntului

Faptul că naratorului i se impune imaginea vasului ori de cîte ori un anumit lucru lasă să se presimtă cărei „esențe” i-ar putea fi receptacul pentru privirea care i-ar înălța așteptarea nu trebuie totuși să ne facă să credem că Proust ar socoti posibilă o trans-vazare directă între natură și artă; aceasta din urmă se mulțumește atunci să scoată din virtualitatea, oferită cu generozitate, a lucrurilor elanul meta-foric care va face mai tîrziu din ele niște „lucruri de Artă”, la fel de nesupuse putrezirii ca și Aurul și Piatra. Sigur că ele vor fi întoarse în „Pămînt”, dar abia la sfîrșitul unui periplu în care, despuiate mai întîi de precaritatea lor naturală primară, își vor regăsi loc mai glorios în pămîntul Artei, ea însăși „re-naturalizată” de

57. A asocia, cum face Jünger, sfîrșitul lumii faustice cu o „suferință inițiată împărtășită și de mamă, și de fiu” și cu reparația unei „mișcări primare a Pămîntului ca fond originar” (*Le Mur du temps*, p. 338) nu precizează nici-decum dacă acest pămînt se va putea dovedi inițiator al unui Pămînt filosofal.

58. *Œuvres, Hypérion*, p. 171.

59. *Œuvres*, I, p. 153.

60. *Ibid.*, vol. 3, p. 57.

61. M. Berthelot, *CMA*, III, pp. 116-117; *Le Rosaire des Philosophes*, p. 66: „Ocro-tește-mă și te voi ocroti, dă-mi dreptul meu și te voi ajuta”.

62. *A la recherche du temps perdu*, vol. 1, p. 178.

circularitatea uroborică a Marii Opere proustiene : întretăiere dintre natură și artă ce lasă cumva tot „virgină” spațiul dintre cele două „pămînturi” întrezărită în intuiția inițială de a trebui, prin ele, să eliberăm însuși Realul, întemnițat în materialitatea lor grosolană. Intuiția a fost împlinită ca Operă de Proust care, pentru elaborarea *Căutării*, a consimțit să-și sacrifice identitatea sa obișnuită, un sacrificiu comparabil cu cel care le este cerut lucrurilor; intuiția a rămas însă latentă, nesigură, în ciudata meditație a lui G. Russell, *Făclia Viziunii*, în care G. Bataille a crezut că vede „identitatea profundă, înscrisă în mișcarea cărții, dintre extaz și febra poetică”⁶³. Smălțuit cu diverse reminiscențe ce-l fac să oscileze între un naturalism magic de inspirație romantică și o viziune cvasiplatoniciană a unor imagini-arhetip ce împodobesc pămîntul cu reflexele lor, mersul uimit al lui Russel este în primul rînd mersul unui iubitor al Pămîntului care devine conștient de „lumea de aur care-l înconjoară din toate părțile cu o frumusețe inepuizabilă”⁶⁴; pămîntul i se revelează treptat ca *rezervor* și memorie a unei arhaicități comune pentru lumea naturală și cea umană (ceea ce el numește „eterna conștiință a pămîntului”), *sălaş* al ființei trezite de alchimie din viziunea care „transmută ceea ce este grosolan în noi în flăcări eterate”⁶⁵; în sfîrșit chiar *prezență* a celebrabilului a cărui angelitate ne-ar putea sugera o apropiere a acestei meditații de cea a lui Corbin asupra „pămîntului celest”⁶⁶ dacă lumea intermediară în care se dezvoltă viziunea nu ar fi la Russel un spațiu al visului și reversibilității nesigure, plutitoare, mai curînd decît o „lume imaginală”, pînă într-atît încît el însuși spune că nu mai știe totdeauna dacă el visează pămîntul sau pămîntul îl visează pe el. În cel mai bun caz percepția vizuală deschide uneori în mod sincron spațiul intim al ființei și pe cel al pămîntului, a cărui „privire” pare atunci mai mult să interpeleze și să fascineze decît să inițieze și *a fortiori* să transmute. Există deci un decalaj flagrant între blînda prezență a unei entități telurice, din care par a se ridica percepțiile vizuale ca tot atîtea emanații, și tentativele de formulare teoretică efectuate de Russel, menite să rămînă disperate în lipsa unui veritabil „mediu” de reflexie – în dublul sens al termenului – între privire și percepțiile vizuale. În ceea ce privește însăși

existența unei astfel de „oglinzi” reflectătoare și modul de expresie al universalității ei, Russel se declară de altfel nesigur, ezitînd între o concepție geometrică și „imaginală” a spațiului mediator, dar neluînd în considerare în nici un caz faptul că ceea ce numește el Pămînt ar putea juca un rol comparabil cu cel al naturii în alchimie, operatoare a unei modalități de a Vedea care angajează ființa într-un proces de transmutație a privirii și prin privire. De altfel, în repetate rînduri simțim că fervoarea pe care o inițiază Pămîntul și al cărui obiect este Pămîntul s-ar putea preschimba în uluire extatică așa cum o descrie, de exemplu, Hofmannsthal în *Scrisoarea Lordului Chandos* :

O stropitoare, o grapă părăsite pe cîmp, un ciine la soare, un cimitir sărăcăcios, un infirm, o căsuță țărănească, toate acestea pot deveni receptaculul revelațiilor mele. Fiecare dintre aceste obiecte și încă alte mii de obiecte asemănătoare, de la care un ochi obișnuit se întoarce cu o evidentă indiferență, pot lua deodată pentru mine, într-o clipă pe care nu-mi stă defel în puteri s-o provoc, un caracter sublim și atît de emoționant, încît pentru a-l traduce, toate cuvintele mi se par prea sărace⁶⁷.

Or, în ciuda faptului că nu se referă niciodată explicit la alchimie, meditația lui Hofmannsthal al cărei obiect este la prima vedere scriitura poetică nu este străină de posibila existență a unui Pămînt filosofal. Experiența neputinței expresive – prin măcinarea țesutului de limbaj sau supraabundența infinitului, prezentificat în cea mai mică părticică de materie – nu se deschide aici asupra apologiei unui inefabil revelat de percepția vizuală și pe care poezia ar încerca, de bine, de rău, să-l restituie. Se întrevide, dimpotrivă, în aceste stări extreme, eventualitatea de a putea „gîndi cu inima” dacă o mai exactă și în același timp mai generoasă reglare a privirii și a lucrurilor le-ar permite să configureze : viziunea unitară a lumii materiale și spirituale, percepția fiecărui lucru în esențialitatea sa prezentă și compătimirea față de umilința lui, ce devine mișcătoare de îndată ce se recunoaște în ea „fluidul de viață și de moarte” care, traversînd-o, o restituie universalului. Astfel, experiența poetică în formularea de limbaj cea mai potrivită⁶⁸ ar putea din nou să coincidă cu viziunea unui echilibru superior în care fiecare lucru și-ar regăsi locul potrivit aspirației și speranței sale de „splendoare”; Rilke a descoperit și el că această „splendoare” se poate manifesta în „cele mai mărunte lucruri, cea mai mărunță floare, o piatră, o scoarță de mestecăn”⁶⁹.

63. *Œuvres complètes*, vol. 12, Paris, Gallimard, 1988, „Mistica pur poetică a unui mare scriitor irlandez”, p. 218.

64. Publicat sub pseudonimul A.E., *Cahiers du Sud*, 1952, p. 18.

65. *Ibid.*, p. 19, 23 : „Aceste ființe se purifică și sînt transformate prin alchimie în esențe luminoase”.

66. *Terre céleste et corps de résurrection*, p. 25 : „Perceperea Îngerului Pămîntului se va împlini într-un univers intermediar care nu este nici cel al esențelor considerate de filosofie, nici cel al datelor sensibile asupra cărora lucrează știința pozitivă, ci un univers de Imagini-arhetip simțite ca tot atîtea prezențe personale”.

67. *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, pp. 81-82.

68. În sensul în care Rilke scria : „Un lucru contează acum pentru mine mai mult decît orice, și anume a fi exact” (*op.cit.*, vol. 3, p. 542).

69. *Ibid.*, vol. 3, p. 18.

Emoție de neuitat, spuneă și Artaud, este „emoția pe care aurul o echilibrează”⁷⁰, Aurul filosofal care configurează cu Pământul dacă viziunea nu mai este doar extaz sau repulsie, ci compătimitate activă pentru orice „lepră” care roade materia când privirea ei nu întreprinde transmutația. Cu toate acestea, *consimțirea* astfel practică se dovedește a fi linie de demarcație dintre două „alchimii” și la fel de greu de perceput ca și spațierea dintre cele două „pământuri”; din acest punct de vedere conversia unui lucru în artă rămâne fără îndoială mărturisirea implicită a unei neputințe de a transmuta, prin mai multă dragoste, orice lepră „în contrariul ei strălucitor”⁷¹, chiar dacă strădania de a afla un punct de copilărie și de inocență care s-o mai poată face să se pîrguiască și să se „multiplice” pare proeminența poetică cea mai riscantă către un Pământ „pur”, fără resturi și fără deșeuri. Un Pământ în care materia transmutată n-ar mai fi exploatată în mod grosolan, ba chiar nici reciclată de niște „alchimii” întotdeauna mai mult sau mai puțin perverse⁷², cîtă vreme nu-și întorc în el Aurul sau Piatra lor, fiind înfumurate de suficiență apolinică sau fragilizate de o exaltare, rămasă „mistică”, a viziunilor suscitade de spiritul Pământului. De aceea, Milosz, care își spunea „fiul Cosmopolitului rătăcitor”⁷³ sau „fiu al țărînei și al orbirii”⁷⁴, a văzut în Aurul filosofal „strălucirea cumplită, dar și blîndă a unui aur parcă feminin”⁷⁵. Această formulare a unei *coincidentia oppositorum* ar fi clasică în sine dacă acest Aur n-ar fi pentru Milosz mai ales *sînge* – mercurial și angelic – al unui Pământ devenit Pământul viziunilor întrupate (Pathmos) după ce o transmutare a spațiului, timpului și materiei, disjuncte pînă atunci, în *mișcare*, a făcut din el inima palpitîndă a unei cuaternități al cărei *Nimic* – „noțiune sfîntă”⁷⁶, spațiu pur ce desparte și reunește – exprimă imemoriala stabilitate, devenită perceptibilă prin *Ars Magna* care, spune Milosz, „se mișcă asemenea Balanței al cărei veșnic scop este nemișcarea”⁷⁷.

70. OC, vol. 7, p. 91.

71. R.M. Rilke, *op.cit.*, vol. 3, p. 310.

72. Echivoc prezent și în spusele lui Nietzsche: „Orice refuz și orice negație dovedesc o lipsă de fecunditate: în fond, dacă am fi un ogor bun, n-am lăsa să piară nimic fără a-l folosi și am vedea în orice lucru, în evenimente și în oameni, bălegar folositor, ploaie și soare” (OC, vol. 3, p. 2, *Humain, trop humain*, § 332, p. 149).

73. *Ars Magna*, p. 77. Le Cosmopolite este autorul *Noii Lumini chymice* (*La Nouvelle Lumière chymique*).

74. „La confession de Lémuel”, *Poésies*, II, p. 147.

75. *Ars Magna*, p. 46.

76. *Les Arcanes*, p. 20; cf. J. Buge, „Milosz et la «notion sainte du Rien»”, *Hermès, Le Vide*, pp. 227-240.

77. *Ars Magna*, p. 67.

Nu contează deci că Milosz, acest „metafizician non-aristotelic” (J. Buge), cedînd ispitei de a cere cheazășia implicită a științei, a crezut că recunoaște în intuițiile sale vizionare echivalentul teoriei relativității lui Einstein, despre care a aflat, de altfel, după ce și le formulase. Pe de altă parte, nu se poate celebra deplina originalitate a acestor viziuni: Michaux sub influența mescalinei, Daumal sub cea a tetraclorurii de carbon sau Artaud tantalizat de boală n-au făcut oare și ei experiența unei imobilități absolute – cînd plenitudine, cînd insuportabilă coagulare a vieții – alternînd cu experiența, totdeauna traumatizantă, a celui „martiriu al gîndirii” care este orice divizare la infinit, generatoare de „infernă melancolie”? Faptul că „marele ritual al reciprocității dintre văzător și viziune”⁷⁸, astfel reactivat de o poezie cu accente profetice, atrage după sine redescoperirea celui „secret hermetic foarte vechi”⁷⁹ care este echilibrarea alchimică a unei mișcări neconținute – fluid universal, *Mercurius*, sînge cosmic – și a unei imobilități intemporale (Aur, Piatră, Pământ) nu devine totuși revelație răsunătoare și „inițiativă” decît deoarece cuvintele folosite pentru a-l descrie, imprimate de Milosz în culorile filosofale: negru, alb, auriu, roșu, fac să răsune într-un spațiu amplificat – vastă cochilie cosmică – o fulguranță și un conținut la înălțimea înaintării descrise de viziuni și a căror desfășurare se apropie de cea descrisă de faimoasa axiomă a Mariei proorocița: „Unul se face doi, doi se fac trei, iar din al treilea se naște unul ca al patrulea”⁸⁰:

Gîndirea omenească nu este nimic altceva decît impresia numărului patru în constatarea și dragostea pentru treimea spațiu – timp – materie cuprinsă în unitatea Mișcării. (...) Ajunși la numărul patru, ne întoarcem din nou la unitate; căci acest al patrulea termen se află întreg în sîngele tău, care este Manifestare; și pe această cale ne este dată pentagrama⁸¹.

Sîngele și Mișcarea exprimă deci într-un fel același lucru: posibilitatea unei „metamorfoze inteligibile dintr-o stare într-o stare”⁸² care să nu fie simplă deplasare între două puncte dintr-un spațiu convențional, ci *transmutație*; din ce în ce mai „inteligibilă” într-adevăr pe măsură ce Mișcarea, deschizînd simultan „ochiul median” al percepției vizuale și un spațiu căruia nu i se mai poate spune interior sau exterior, își exală propria sa chintesență care este atunci cu adevărat sînge, *angelic și mercurial*, adunînd în el diferitele stări ale „materiei”

78. *Les Arcanes*, p. 24.

79. *Ars Magna*, p. 40.

80. Despre această axiomă, C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, pp. 37, 209, 308, 509 și 511.

81. *Ars Magna*, p. 54.

82. *Les Arcanes*, p. 23.

filosofale: „Acest sînge, esență a Mișcării și ritmului universal, este conținătorul, temelia, adică, într-un cuvînt, locul simultaneității și instantaneității timpului, spațiului și materiei”⁸³. De aceea, metafizica lui Milosz își trage ea însăși virtutea filosofală din irezistibila putere și din unicitatea numai și numai a acestei Mișcări, în stare să deschidă și să modeleze spațiul vizionar în așa fel încît configurația simbolică sînge/aur/foc/lumină, în calitate de „substanță magică a pornirii dintîi”⁸⁴, să sfîrșească prin a găsi volumul, densitatea și împăcarea unui Pămînt spiritual în configurația Nimic/Inimă/Loc, conținător al spațiului obișnuit fără a fi el însuși conținutul vreunei alte spațialități, spațiu pur a cărui angelitate simbolizează atunci cu lipsa de greutate, înariparea rugătoare a adevăratei iubiri:

Să se șteargă orice noțiune de raport și de limită din viziunea mea și a ta asupra lumii. Să nu mai existe nici finit, nici infinit. Să rămînă doar iubirea devenită loc⁸⁵.

În această poezie hieratică în care marile ritmuri cosmice ajung să se facă auzite mai mult prin „sîngele” mineralelor și astrelor decît prin intermediul mai sărăcăcioaselor realități terestre, se caută astfel accesul la un Pămînt al deșteptării și beatitudinii „unde săvîrșirea mișcării mentale este corespondentul imobilității materiei infinite”⁸⁶. Este un pămînt înălțat de o promisiune filosofală conținută implicit în orice mișcare ce, regăsind taina unei nepieritoare alianțe dintre spațiu, timp și materie, restituie spațialității vizionare voluminozitatea Pietrei, din care însă numai dragostea poate să facă un Pămînt. De această cuadratură a cercului care este, la Milosz, mișcarea corporizantă „a sîngelui alchimist” își va aminti M. de Chazal⁸⁷ în a sa căutare a unui „mediu magic” cvadridimensional, care să permită experienței perceptive a adîncimii, elasticității și reversibilității cîmpului vizual să suscite un „simț alchimic al materiei” numit de el și *Simț plastic* și asociat cu puterea „metaforizantă” a angelității⁸⁸. Dar recursul la metafore identice: sînge, astre, îngeri... nu duce neapărat

83. *Ars Magna*, p. 41.

84. *Les Arcanes*, p. 15.

85. *Ibid.*, p. 31.

86. *Ars Magna*, p. 29.

87. Și-a publicat majoritatea lucrărilor la Port-Louis (Mauritius). Această operă, adesea constituită din intuiții seducătoare, dar disjuncte, nu pare să justifice deloc entuziasmul lui Abellio, care descoperă în ea „o putere de transfigurare sau, mai bine zis, de transsubstanțiere a lumii în om, în sensul alchimic al termenului” (prefață la *L'Homme et la Connaissance*, Paris, J.-J. Pauvert, 1974, p. 11).

88. *Les Deux Infinis*, p. 47. *Sens plastique* (*Sens plastic*) este și titlul uneia dintre lucrările sale.

la transformarea poeziei într-un soi de „pămînt pur” al limbii⁸⁹, a cărui angelitate ține mai curînd – așa cum garantează Rilke – de faptul că, oferindu-i gîndirii, sărăcite de prea multă discursivitate, o nouă *dimensionalitate*, o incită în același timp să redescopere și să accepte să fie și „cordialitate”:

...și nu trebuie de fapt decît să fim acolo, dar simplu, momentan, așa cum pămîntul e acolo, spunîndu-le da anotimpurilor, limpede și întunecat și cu totul în spațiu, ne-cerînd să stea în altă parte decît în rețeaua forțelor și influențelor în care stelele se simt în siguranță⁹⁰.

Recordație și transmutație

Așadar, oricine ar consimți pe deplin la acea catastrofă care este pentru Rilke „refularea actului de iubire la periferie”⁹¹ și ar adopta fără rezerve mișcarea de extravertire și de apropiere a lucrurilor Pămîntești ce caracterizează modernitatea faustică ar ignora desigur frica, cel puțin în sensul în care o înțelege Rilke: „Existența cumplitului în fiecare particică de aer”⁹². Dar oricine, hărțuit de ea sau inconștient de fisura intimă care poate să facă în orice clipă să se sfărîme lucruri și ființe, s-ar închide prematur asupra unei interiorități luate abuziv drept „inimă”, s-ar priva de asemenea de o „ocazie de transmutație”⁹³, care nu se poate ivi decît acolo unde o deznădejde, apucînd și strîngînd nodul cel mai central și mai intim al ființei, își încearcă tocmai prin aceasta capacitatea de a asuma și a transmuta în „Pămînt” și iubire un surplus de existență, ce la început o gonește din ascunzișurile sale odihnitoare și, din exteriorul în care se răsplinea și se complăcea la fel de mult, o aduce spre propria sa „adîncime”: spațiu pentru moment, iar uneori pentru multă vreme, golit de certitudinile mîngîietoare ale unei „inimi”. Experiență în care poezia și alchimia încheie o alianță strînsă, *căderea în ghearele deznădejdii* nu este totuși asimilabilă groazei, dovadă indirectă a unei refulări a afectului. Dar cum să numim atunci – dacă nu cu termenul de „refulare” încărcat, de la Freud încoace, de conotații –

89. În sensul în care Heidegger a văzut în dictul poetic un cuvînt în stare pură al cărei sit adăpostește dimensiunea raportului proximitate/distanță ca incomensurabilitate a oricărui „spațiu” deschis de jocul cvadripartiției Cer/Pămînt/divinități/muritori: „Punerea în lumină a lumii și splendoarea ei de aur”, „La parole”, *Acheminement vers la parole*, p. 31.

90. *Ibid.*, vol. 3, p. 116.

91. *Ibid.*, vol. 3, p. 319.

92. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *Œuvres*, Paris, Seuil, 1966, vol. 1, p. 595.

93. *Ibid.*, vol. 3, p. 369.

expansiunea exteriorizantă care, pentru a fi act de iubire, ar fi trebuit să rămână iradiere a unei „inimi” care, de altfel, n-ar avea ca principală funcție pe cea de a încerca sentimente? Și cum, dimpotrivă, să numim cealaltă „refulare” care la Rilke este *întoarcerea ființei* către un „adînc”, ce n-are nimic comun cu un inconștient ale cărui străfunduri s-ar explora în acest fel? Cum să înțelegem că patimile și decepțiile n-ar mai afecta cu adevărat spațiul intim și larg deschis din care o transmutație ar fi refăcut o „inimă”, dar pe care îl cuprind nestăvilit toate evenimentele ce pun în primejdie subtilul echilibru dintre spațiu și pămînt al cărui protector și chezaș a devenit? Cum, dacă nu schimbînd topografia și învățînd să recunoaștem în „inima” rilkeană miezul vid și plin totodată al unei *reglări ezoterice* numite de el transmutație, fiindcă destăinuie privirii poetice virtualitatea unui spațiu virgin și angelic în care și-ar putea în fine regăsi *sit* o religiozitate fără „dincolo”:

Inimă a inimilor, centru al centrelor
migdală ce se închide și-și pierde amărăciunea, –
totul pînă la stele
este carnea ta: Te salut⁹⁴.

Despre Pămînt și despre „spațiul intim al lumii” (*Weltinnenraum*) am putea spune oare de îndată dacă sînt la Rilke unul și același lucru sau lucruri diferite? Și cine ar putea spune dacă greutatea unuia încarcă unul dintre talgerele Balanței alchimice cu greutatea unei „coagulări” în timp ce celălalt ar fi exclusiv „dizolvare”? În primă aproximație, poate. Dar ceea ce Rilke numește *transmutație*: lentă, răbdătoare și obscură lucrare de aprofundare și pîrguire ce operează inversarea vizibilului în „pămînt” invizibil, tinde în esență spre un incomensurabil căruia îi recunoaștem prezența și puterea angelică „după capacitatea de a măsura însuși măsurabilul”⁹⁵. Totuna cu a spune – Pămîntul și spațiul fiind și unul, și celălalt intim transmutate în „inimă” – după capacitatea noastră de a nu mai măsura nimic: căci exactitatea ascuțită, fremătătoare, a privirii îngerești vine atunci să pondereze și să împace vastitatea mai întîi neliniștitoare a unui spațiu devenit, printr-un spor de deznădejde, în același timp „Deschis” și „inimă”. Concomitente par deci cele două mișcări ce caută dibuind, între irespirabila greutate sau inconsistența unei interiorități fără adevărată „profunzime” și excesiva vaporizare a unui spațiu în neconținută expansiune, legea secretă a unei *gravitații* susceptibile de a

acorda amplitudinea „pămîntată” a uneia cu densitatea purificată a celeilalte. Faptul că nu ne este de-ajuns echivalența primară în virtutea căreia „pămînt” ar însemna la Rilke o anume stare de coagulare a materiei a cărei risipire s-ar face „spațiu” duce însă nu atît la respingerea, cît la rafinarea acestui tip de ponderare, într-atît Îngerul și poetul (Orfeu) joacă rolul de deșteptători și de păzitori ai celor două stări, diferite, dar înrudite, ale unei aceleiași „materii” alchimic lucrate în vederea „recordării” lor finale:

Străbate cerul ca o spărtură această hiperbolă fără speranță, care nu se inclină decît o singură dată spre noi și se depărtează din nou pămîntată. (...) Dar tu întîrzieai și te plecai, acolo unde devenirea noastră fierbe, se precipită și își schimbă culoarea: înăuntru. Într-un străfund în care nimeni nu pătrunsese vreodată, se deschisese o poartă înaintea ta și iată că te aflai aproape de retorte, sub reflexele flăcării⁹⁶.

Astfel, pentru o stare de extremă pierdere de sine prin distragere, extravertire, risipire... există vreun antidot mai urgent decît o „luptă către concentrare”⁹⁷ prin întoarcerea ființei spre „adînc”? Dar de la bun început această mișcare prin care energiile rătăcite sînt, ca să spunem așa, repatriate către un „pămînt” care, ignorîndu-se ca atare, nu poate totuși în nici un caz să joace rol de „patrie” se deosebește la Rilke de o interiorizare introspectivă, de o explorare a inconștientului ale cărui imagini, eliberate, ar putea alimenta lucrarea poetică; și la fel de mult și de starea crepusculară a unei materii aduse „la Negru” de o punere în Operă filosofală. Din ceea ce spune Rilke despre aceasta: încetineală, răbdare, obscuritate, de asemenea și deznădejde, putem trage concluzia că aici se exercită, aproape orbește, anume *gesturi* care sînt de pe acum *reparatorie*: cel de a aduce către un centru, fără măcar a ști dacă acesta va putea deveni vreodată „inimă”; de a săpa în profunzime, asemenea unei cîrțițe asfixiate de prea multă piatră și pămînt, fără ca descoperirea vreunei comori să motiveze această coborîre în mină; de a accepta îngreunarea pentru a săpa și a coborî și mai bine și poate, cîndva, de a descoperi, chiar în această îngreunare, Legea unei „austere maternități a ființei”, singura pîine cu adevărat de toate zilele și comună pentru toți creatorii: „Nu vă temeți să suferiți: înapoiati-i această apăsare greutății pămîntești”⁹⁸. Despre aceste gesturi, sărace în imagini și parcă lipsite de orice viitor, ce se poate spune decît că ele pregătesc în adîncime, lărgime, lungime și înălțime un „pămînt” în stare să *primească*

94. *Ibid.*, vol. 2, p. 298. Poem dedicat lui „Buddha în slavă”.

95. *Ibid.*, vol. 3, p. 384.

96. *Les Cahiers de Malte*, op.cit., vol. 1, p. 600.

97. *Ibid.*, vol. 3, p. 439.

98. *Ibid.*, vol. 2, pp. 116, 381.

invizibilul, pînă atunci „refulat” din exces de exterioritate? Dar cu cine s-ar putea compara ființa ce-și pierde astfel o identitate de împrumut și este lipsită de noi repere, decît cu rădăcinile, mineralele, pietrele, care urmează și ele o cale la fel de obscură despre care, în ceea ce le privește, nu vor ști niciodată că poate fi și o *creștere* spre o altă formă de impersonalitate:

Poate că merg rătăcind prin munți grei
în vine tari, singur ca un minereu;
îngropat atît de adînc, încît îmi lipsesc
distanța și țelul: totul a devenit aproape
și tot aproapele s-a făcut piatră⁹⁹.

Despre această proximitate, care pregătește *intimitatea distanțată* a oricărui acord realizat în cadrul Deschisului, nu se mai poate spune totuși că mai este o confuzie dintre apropiat și depărtat; nici despre „împietrirea” ființei că ar fi coagulare a vieții, fiindcă în lipsa unei astfel de concentrări n-ar mai exista nici o *materia prima* pentru iradierea ultimă a unei „inimî”, ce învață prin actuala ei sărăcie să culeagă marea lecție de acceptare, a darurilor, ca și a pierderilor pe care le împarte cu dărnicie Pămîntul. În această ciudată lucrare, despre care Rilke spune că este în primul rînd „consimțămînt la o acustică internă”¹⁰⁰, se manifestă, așadar, și caută să se facă operativ un spirit apropiat de spiritul alchimiștilor – și ei „tainici grădinari ai încetinelii”¹⁰¹ – care încep să Opereze: vigilenți să ocrotească, nu să exploateze și să cucerească, grijulii să păstreze și să preamărească, în orice lucru, o virtuală splendoare. În stare născîndă, *dimensiunea* incomensurabilă a Pietrei și *spațierea compătimitoare* a „inimii” sînt de pe acum prezente și active în reîntoarcerea prin care poetul/cîrțiță „urmîndu-și rădăcinile în imensele origini (...) a coborît sîngele altor timpuri, adînc, în acele abisuri unde stă cuibărită spaima, plină încă de ancestral”¹⁰². Fiindcă dacă ancestralul despre care e vorba aici este într-adevăr chemat să joace, în această coborîre, un rol de sol și de fundament, despuierea consimțită de poetul astfel revenit la „profund” îi va conferi virtutea unui „pămînt” în care orice ființă întoarsă asemenea lui către impersonal va vedea la rîndul său ridicîndu-se fața „lucrurilor” pe care și el le-a ajutat să se desprindă din mutismul lor originar. Aici este deci pusă alchimic în Operă, prin această primă „întoarcere în pămînt”, mișcarea de radicală *inversare* – „cea mai pătimașă din lume”, spune Rilke – prin care arta,

apucînd-o pe „drumul de întoarcere pornind de la infinit, pe care toate lucrurile sincere își ies în întîmpinare”¹⁰³, se face aptă de a opera transmutarea oricărui „pămînt” în „marele fagure de aur al Invizibilului”¹⁰⁴:

Iar tu aștepți, aștepți un singur lucru
care nespun viața-ți va spori-o;
lucru puternic, neobișnuit,
a pietrelor trezire, deșteptare,
adîncurile către tine-ntoarse¹⁰⁵.

Mai mult decît explorare a beznelor intime, îngreunarea către ancestral la care ne îndeamnă greul pămîntului, căzut „dintre toate astrele în singurătate”, prefigurează și face posibilă la Rilke *reîntoarcerea în Deschis* care, dintr-o „cădere renunțătoare” în origine¹⁰⁶, va face instrumentul transmutării salvatoare a invizibilului în „Pămînt”. Dar mai trebuie să fi fost la fel de răbdător căutat și un *acord* mai just și mai rezonant dintre acest „adînc” și un afară perceput pînă atunci ca exterioritate impură sau aspirație înfricoșătoare, vaporizatoare a unei angelități lipsite de „pămînt”¹⁰⁷. Mai trebuie deci și ca în această adîncime să fi putut avea „loc” o primă extracție din „hățișul vieții noastre unde căderea și țîșnirea se contrazic totdeauna”¹⁰⁸, pentru ca ființa să poată spera să afle în Deschis spațiul cu care să respire la unison și, dacă este poet, să cînte ca Orfeu. Este motivul pentru care Rilke, primind lecția migdalilor în floare ca pe un îndemn la „a ne recunoaște integral în apariția pămîntească”¹⁰⁹, nu a confundat însă niciodată, în calitate de creator, îmbobocirea firească a florilor cu *pîrguirea* prin „adînc”; mai aspră este în această privință lecția smochinului, fiindcă obligă ființa care-și dorește o adevărată metamorfoză să inverseze elanul spontan către înflorire, în scopul unei alte forme de epifanie a „pămîntescului”, ce se deschide atunci într-o intimitate secretă, devenită, la fel cu Deschisul, „inepuizabilă rezervă de spațiu intermediar disponibil pentru suflet”¹¹⁰. Operator de transmutație și deopotrivă „materie” a celor mai intime deznădejdi, „inima” nu este oare prin aceasta și „teascul pieritor al

99. *Ibid.*, vol. 2, p. 112.

100. *Ibid.*, vol. 3, p. 163.

101. *Ibid.*, vol. 2, p. 403.

102. *Ibid.*, vol. 2, p. 323 (a 3-a Elegie duinează).

103. *Ibid.*, vol. 3, p. 156.

104. *Ibid.*, vol. 3, p. 590 (scrisoare către W. von Hulewicz).

105. *Ibid.*, vol. 2, p. 141.

106. *Ibid.*, vol. 2, p. 460 (Elegie pentru Marina Tsvetaeva).

107. Amenințat de vaporizare, Artaud va susține că nu-și dorește libertatea, „ci plumbul unei conștiințe bine înfipte în pămînt, bine întoarsă asupra propriei sale materii și care și-ar bătători întruna temelia” (*OC*, vol. 12, p. 153).

108. *Ibid.*, vol. 2, p. 450.

109. *Ibid.*, vol. 3, p. 281.

110. *Ibid.*, vol. 3, p. 155.

unui vin nepieritor pentru omenire”¹¹¹? Dar la ce bun să acumulăm dovezile angelității sale în stare să primească, să integreze și să împace contrariile cu riscul de a apropia astfel uneori evocarea sa de imageria pioasă, dacă nu pentru a recunoaște mai înainte de toate în ea, în inimă, *piatra de încercare* pe care, spune Rilke, „să se verifice calitatea lucrurilor”? Or, există oare vreo altă „calitate” pentru niște lucruri percepute de o conștiință „curat pămîntească, profund pămîntească, radios pămîntească”¹¹², decît cea de a putea ele însele să se ofere privirii ca „inimă” în care pămîntul, devenit invizibil, *prisosește* totuși și se manifestă în corporeitate glorioasă și „esențială”¹¹³, antrenînd ființa care le contemplă la o pietate pînă atunci necunoscută căreia această inimă i-a fost într-adevăr templu și ordonator? Dar întoarcerea către sine a privirii îngerești în care apariția și viziunea își regăsesc coincidențele n-a făcut atunci decît să împlinească alchimic, în cel mai mărunț „lucru” purificat și intensificat de ea, Legea „inimii” deja presimțită a fi cea a „adîncului”: „A se cuprinde pe sine înseamnă a transforma lumea din afară”¹¹⁴.

Dar orice pămînt care trăiește își iradiază cerul și își aruncă foarte departe în veșnicie nopțile înstelate¹¹⁵.

Niciodată cuvintele cele mai pline de speranță și de „sens”: înger, spațiu, pămînt, trandafir, inimă, Deschis, stup, mai rar albină, nu sînt însă la Rilke propriu-zis simboluri; ci mai degrabă fragmente dintr-un „pămînt” verbal pe care alchimia poetică pare să-și fi luat sarcina de a-l face să îndeplinească „circuitul total al metamorfozei”, întorcîndu-l pe fiecare dintre ele la un Pămînt secund al cărui prisos însuși alcătuieste atunci o „inimă”, comparabilă cu Piatra filosofală prin faptul că *intensitatea și completudinea* cresc și se „înmulțesc” simultan în ea; viziunea îngerească găsindu-și, de asemenea, „piatra de încercare” în obligația dată limbii de a alia alchimic amplitudinea și exactitatea nu numai în marile metafore care, va spune Y. Bonnefoy, „sînt flacăra prezenței”¹¹⁶, ci chiar în unele dintre cele mai obișnuite cuvinte – deci cele mai apte de a redeveni „spații” comunitare – în

111. *Ibid.*, vol. 2, p. 382.

112. *Ibid.*, vol. 3, pp. 589-590.

113. Vizibil îndeosebi în descrierile aproape fenomenologice făcute de Rilke celor trei smocuri de ferigă (vol. 3, p. 93); pentru bobul de mătanie „în care însăși viața se roagă” (vol. 3, p. 91) și mai ales pentru șalul-mandala (vol. 2, p. 441) în fața căruia Rilke a recunoscut inferioritatea oricărei „alchimii” verbale (vol. 3, p. 556).

114. *Ibid.*, vol. 2, p. 221.

115. *Ibid.*, vol. 3, p. 32.

116. *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1981, p. 91.

care singură poezia pare aptă de a reconcentra și de a face să radieze profunzimea și speranța unui Pămînt filosofal: „Vase la puterea a doua pe care le cere conștiința noastră”¹¹⁷. De aceea, temerea adesea formulată de Bonnefoy că imaginile și simbolurile ar putea rămîne „fructe mereu grăbite ale imaginarului”¹¹⁸ în loc să apară drept *focare* ale unui „sens” pînă atunci stins, dar reînsuflețit de actul poetic într-un „adevărat loc” pe care atunci l-am putea numi în mod legitim „simbolic”¹¹⁹, este inversul fidelității sale față de Pămînt și față de ceea ce el numește „difícilul real”:

Nu a refuza imaginea, care este dez-lănțuire a limbii noastre tainice, (...) ci a o analiza ca prin intermediul unei prisme, a elibera forțele care se combină în ea prea strîmt; și nu a respinge dorința, care poartă imaginea, ci a o descîlci dintre obiectele prea particulare în care se înstrăinează, a o interioriza în universal¹²⁰.

Prezență este numită simplu de Bonnefoy această prismă, filosofală la el prin multe trăsături, prin care să se desprindă dorința din nostalgiile, reveriile și idealizările imaginare și conceptuale (*Anti-Platon*), care-i interzic să devină loc și pămînt a cărui „realitate” ar putea simboliza atunci cu angelitatea: „strălucire de dincolo de imagine”¹²¹ a cărei înflăcărare lipsită de violență este asociată de el mai degrabă cu apariția salamandrei – animal alchimic prin excelență – decît cu învîrtejirile îngerești în care măreția și spaima își schimbau între ele, la Rilke, înaltele lor frecvențe. Foarte dificilă este totuși simplitatea „prezenței”, de îndată ce descoperim în ea urma de neșters a acelei negreli spectrale care este, după părerea lui Bonnefoy, *finitudinea*; dar, cu toate acestea, inițitoare a oricărei „poetici a abaterii”, a aceluia mers alternativ, discontinuu – „inventator al aurului sub bruștele perdele de cenușă”¹²² – mai preocupat de a-și păstra Orientul decît de o Piatră despre care Bonnefoy spune doar că, „abis de plenitudine”, ea este „realul în mod exemplar”¹²³. Este un real totuși paradoxal, în care învățăm să recunoaștem *chintesența gravă* – fiindcă e simplificată de atenție și dragoste – a unei exemplarități curățate de seducțiile ucigătoare ale Idealului și redevenite cea a unui Pămînt redat „glorioasei sale evidențe” de poezia în

117. *L'Improbable*, p. 308.

118. *Le Nuage rouge*, p. 348.

119. O „legătură structurală”, Bonnefoy o numește *simbolică* pentru că „adună ființele în sînul unei unități, care emană din locul format și radiază prin lucruri” (*Entretiens...*, p. 21).

120. *Ibid.*, p. 126.

121. *Le Nuage rouge*, p. 362.

122. *L'Improbable*, p. 329.

123. *Ibid.*, p. 262.

stare să fi descâlcit încă de la bun început realul și posibilul: „Ea operează transmutarea izbutitului în posibil, a amintirii în așteptare, a spațiului pustiu în înaintare, în speranță”¹²⁴. Așadar, o desprindere inaugurală și definitivă de toate formele de cristalizare mincinoase, imputabile, după Bonnefoy, limbii, este această decizie poetică și existențială de întoarcere contra curentului către un izvor a cărui principală puritate va fi cea de a-i înapoia posibilului un chip *îngeresc* a cărui „realitate nu va mai fi confundată cu cea „epuizare faustică a posibilului”¹²⁵ despre care Bonnefoy nu încetează să spună că este ruina oricărei poezii și, prin aceasta, a oricărei speranțe de a face cîndva limba să „găzduiască prezența” în mod mai obișnuit și mai frățesc:

Astrul dublu, soarele-răsare al Inteligibilului, occidental al omului real, a trecut de la răsărit la asfințit și în lumina sa mai roșie și-a descoperit fața cu ochii pe jumătate închiși și înconjurată de raze, cu conștiința pradă finitudinii, care a obsedat atîta imageria alchimică¹²⁶.

Dacă există o „alchimie” inerentă oricărei poezii adevărate, Bonnefoy a conjugat în mod remarcabil speranța acesteia cu cea a simplului *posibil*, suficient de puternică totuși ca prin roșeața ei să orienteze – printre finitudine și prezență, capcane și praguri – un mers lucid și fervent care tinde să devină el singur Operă: căutare a unui raport mai drept și mai strălucitor între dez-iluzie și plenitudine, solicitată și tainic călăuzită parcă de întrezărirea unui Aur autumnal și filosofal „pîrguit în sine ca ciorchinii grei din boltele de viță la sfîrșitul verii”¹²⁷. Departe de a împiedica sau a micșora influența Operei astfel practicate, finitudinea, recunoscută și acceptată în diversele sale chipuri, pare deci la Bonnefoy mai mult *virtualitate obscură* a unui posibil păstrat ca speranță, decît limite, frustrări și sfișieri impuse unei dorințe de absolut pe care actul poetic o însoțește la singurul prag într-adevăr posibil inițiat, pragul realului asumat în goli-ciunea sa: „Pragul unic al absolutului care este lucrul oarecare, iubit într-adevăr ca atare”¹²⁸. Într-adevăr, aceasta este o a doua simplitate, dincolo de capcanele nesătulei prezențe sau ale nostalgiailor malefice ale absenței, atunci cînd poetul, acceptînd să-și vadă din nou destinul confundat cu cel al „omului intemporal al practicii lucrurilor”¹²⁹, redevine anonimul „sporitor” al acestora:

124. *Ibid.*, p. 130.

125. *Ibid.*, p. 250.

126. „L'acte et le lieu de la poésie”, *op.cit.*, pp. 127, 197.

127. *Le Nuage rouge*, p. 347.

128. *L'Improbable*, p. 251.

129. *Le Nuage rouge*, p. 229.

Și zidul este justificat, și vatra, și măslinul de afară, și pămîntul. Iar eu, redevenit toate acestea, trezit la profunda mea salvare – fiindcă acest spațiu se boltește în mine ca interiorul existenței mele –, am trecut de la percepția blestemată la dragoste, care este preștiința invizibilului¹³⁰.

O distincție pînă atunci implicită – ivindu-se în mai multe rînduri ici și colo, pe unde parcursul Operei lăsa să i se audă dubla sa voce – se impune deci acum cu mai multă evidență la lumina „întoarcerii în Pămînt”, faza cea mai revelatoare a voluminozității iradiante a prisme globalitate/integritate/generozitate compătimitoare, în care orice *Ars Magna* pare a-și găsi echilibrata figurare și apogeul, dar ale cărei viziune și lectură diferă după cum se privilegiază în ea forma cristalizată (de ordinul Ideii-arhetip) sau spațiul reelaborat, ocrotit de ea. Distincție așadar – se înțelege, nu exclusivă – între *Marea Operă*, Figură mitică și simbolică a unei totalități purificate ce orientează majoritatea alchimiilor vechi și moderne, la fel cum în unele tratate se spune despre Aur că magnetizează metalele imperfecte în măruntaiele pămîntului; și *dimensiunea filosofală* a căilor urmate, inspirate de spiritul de alchimie, arătînd că, dacă poate exista transmutație, ea constă în primul rînd, și poate chiar în esență, în redescoperirea unui spațiu/timp/materie a cărui operativitate stă mai ales în faptul că astfel este ocrotită spațierea Cer/Pămînt în care să se mai poată încă Opera. Ocrotire cu atît mai hotărîtoare, cu cît „pămîntul pustiit” din Occident pare a nu mai fi „mediul” integrator în care dizovarea și coagularea să-și poată găsi o ponderare filosofală care a fost fără îndoială singurul secret al vitalității marilor culturi:

Fiindcă omul cu adevărat cultivat își poartă spiritul în corpul său, iar corpul este cel pe care-l lucrează prin cultură, ceea ce e la fel cu a spune că în același timp își lucrează spiritul¹³¹.

Faptul că circularitatea uroborică a Operei ar fi expresia simbolică a acestei totalități – magnificate în mod deosebit în unele opere de artă – nu trebuie să ascundă însă faptul că nu există „punere în Operă” decît prin permanenta readucere în contact a două gesturi care nu se pot îmbina în mod operativ decît în interiorul unei lucrări de ordin filosofal: *integrarea înglobantă a unui meșteșug* exercitat asupra Elementelor și Principiilor, meșteșug căruia Marea Operă pare atunci în mod legitim să-i încununeze priceperea și îndemînarea și să-i răsplătească răbdătoarea perseverență; și *dez-integrarea* aceluiași meșteșug, mai întîi în timpul parcurgerii dizolvante a lui

130. *L'Improbable*, p. 248.

131. A. Artaud, *OC*, vol. 8, p. 190.

nigrum nigrius nigro în orice caz privitor la „occidental”, iar apoi sub efectul, de astă dată, al compătimirii simțite pentru Pământul care adăpostește „materia” spiritualizată, permițându-i în același timp și spațierii Cer/Pământ să se încorporeze, din această pricină, mișcarea la început ascendentă, dar acum îndoită către acest Pământ capătă o altă formă de globalitate, și anume concavă, în care sîntem îndemnați să vedem figurarea, desăvîrșită, dar goală pe dinăuntru, a Naturii, a cărei umbră configurează cu Focul tainic și înzestrează orice „corp” transmutat cu o „provizie” de obscuritate, păstrătoare a virtualității sale. Acest proces face din orice Pământ devenit filosofal Graalul gol între ai cărui pereți poate să sufle liber *spiritul alchimic*, asociat de unii cu Sfîntul Duh¹³², iar de alții – printre care și Goethe – cu duhul, mai ambiguu, al Pământului. Așadar, ar fi cu adevărat Operă – aliaj nepieritor de plenitudine și vacuitate care face din alchimie „Calea de Mijloc” occidentală – numai punerea sincronă în Operă a acestor două cercuri, desfășurîndu-și globalitatea la niveluri succesive de operativitate: „Primul cerc a fost un organ de sudoare și de muncă; acesta este un organ de răcorire și de mîngiere”, amintește J. d'Espagnet¹³³. Înfruntarea dintre Sulf și Mercur în intimitatea „materiei” filosofale; alianța dintre Orient și Occident din care provine dublul inel al temporalității Operei eliberate de căderea în uitare; aliaj devenit imponderabil de greutate și de har în cel de-al treilea cerc în care belșugul unui Pământ ocrotit, glorificat și compătimirii unei priviri ce renunță la orice proprietate conduc în sfîrșit reprezentarea Marii Opere la acea ultimă Figură a îndeplinirii sale care este propria sa ștergere:

„Tăcere, coaptă ca aurul, în
mîini
carbonizate, carbonizate”¹³⁴.

132. *Le Rosaire des Philosophes*, p. 32.

133. *L'Œuvre secret de la Philosophie d'Hermès*, p. 166.

134. P. Celan, „Chymique”, *Rose de personne*, trad. M. Broda, Paris, Le Nouveau Commerce, 1979, p. 43.

INDEX

A

- Abellio R. 89, 91, 216, 263, 511-514, 520
abis (adînc, prăpastie, străfund) 115, 141, 156, 239, 344, 357, 359, 373, 392, 457, 462, 478, 485, 524, 527
absolut 10, 82, 83, 122, 150, 201, 210, 211, 221, 224, 284, 305, 309, 312, 341, 387, 398, 429, 445, 446, 449, 472, 474, 480, 498, 513, 514, 528
abstracțiune, abstract, abstracție, abstractor 10, 34, 51, 108, 170, 201, 217, 239, 278, 299, 321, 396, 440, 449, 475, 486, 493, 512
absurd, absurditate 52, 59, 137, 152, 213, 214, 225, 331, 334, 361, 366
accelerare, a timpului 147, 187, 197, 216, 256, 280
acord (potrivire) 95, 147, 185, 288, 295, 302, 303, 323, 394, 435, 479, 508, 524, 525
actor 404, 410, 437, 449, 451, 453, 455, 457
actualizare 70, 178, 283, 354, 410, 448, 454, 466, 513
Adam, adamic 103, 177, 342, 501
adept 45, 77, 91, 138, 141, 261, 272
adevăr 22, 52, 63, 70, 94, 96, 144, 187, 210, 239, 249, 255, 264, 274, 305, 343, 409, 410, 423, 451, 487, 499, 503
adînc, adîncime (profundime) 39, 88, 109, 112, 124, 126, 129, 150, 156, 157, 174, 212, 251, 276, 314, 322, 343, 357, 366, 373, 406, 423, 425, 436, 449, 461, 465, 485, 492, 508, 520-526
admiratie, a admira, admirabil 89, 246, 263, 330, 340, 406, 423, 515
Adorno Th. 5, 289, 315, 321, 323, 434-435, 444
alb, albire, albeață 256, 314, 327, 369, 408, 511
albastru, albastru 205, 206, 462, 487
albedo 182, 190, 224, 234, 274, 314
alchimie 9, 13, 19, 29, 32, 64, 58, 140, 197, 230, 275, 281, 329, 447, 457; spirit de ~ 40, 54, 152, 158, 253, 279, 334, 385, 444, 446, 502, 524, 529; ~ feminină 163-164, 378; ~ modernă 15, 38-39, 89, 128, 137, 144-148, 163, 194-203, 217, 230, 233, 239, 241, 243, 249, 263, 308, 318-323, 356, 360, 373, 394, 432, 466, 506, 510, 518, 529; ~ negativă 30, 133-135, 145, 158, 191, 192-195, 205-208, 247, 272, 300; rol integrator 12-13, 56, 389-395, 401; rol mediator 9, 27, 53, 54, 63, 107, 163, 216, 264, 283, 378, 389-395, 401, 443, 506; ~ spirituală 28, 60-62, 116, 509; ~ a Verbului 145, 186; pan-alchimism 31-32
aleatoriu 35-36
Alembert d' 6, 49
aliaj 207, 390, 434, 436, 444, 474, 526, 530
alianță 10, 12, 215, 286, 300, 323, 335, 396, 521, 526, 530
Alleau R. 12, 28-29, 90, 94-95, 99, 294, 413
Allendy R. 186, 267
alterare 8, 123, 414, 454
alteritate (celălalt) 11, 21, 98, 121, 184, 251, 359, 414, 490-492
Amadou R. 26, 64, 203
ambiguitate 10, 50, 118, 143, 146, 163, 173, 176, 204-205, 219, 221, 223, 241, 254-255, 286, 304, 309, 311, 314, 319, 321, 325-326, 385, 413-417, 420, 433, 494-495, 499, 505, 530
ambivalență 114, 171, 185, 190-191, 203, 241, 292, 320, 346, 354, 448
Amfortas 177, 180-182, 188, 232, 471
Amiază (Miazăzi) 185, 206, 239, 277, 278, 342, 344, 351-369, 381, 411, 487
amplificare 55, 65, 69, 72, 118, 292, 296, 352, 373, 401, 457, 470, 508, 512, 519
anabază 29, 413

- analogie 10, 19, 29, 67, 69, 75, 76, 80, 85, 86, 221, 345, 354, 361, 403, 410, 416, 453, 455, 457, 469, 495, 496, 515; legea analogiei 29, 63, 75, 80, 86, 314, 451
- anarhie 95, 108, 365-366, 385, 446, 448, 451, 454-456
- ancorare 70, 158, 177, 264, 273, 362, 364, 381, 387, 415, 418, 453, 479
- Andrae J.V. 151, 297
- androgen 125, 372, 387, 459, 490, 495, 497-498
- angajare 33, 146, 228, 264, 286, 299, 301, 312, 355, 517
- angelic, angelitate 21, 69, 413, 465, 506, 515-521, 522, 525-527
- angularitate 277, 351, 408,
- Aniane M. 13, 119, 128, 390, 407
- anima* 160-161, 300, 354, 370
- animare (insuflăre) 15, 17, 156, 204, 269, 301, 302, 320, 335, 336, 347, 391, 507, 527
- anonimat 45, 250, 276, 299, 372, 436, 457, 473-474, 477, 528
- anotimp 273-274, 411, 521
- antagonisme 30, 81, 86, 91, 240, 245, 288, 326, 356, 413, 420, 434, 440, 465
- antidot 11, 17, 32, 65, 106, 152, 159, 162, 164, 171, 189, 191, 229, 256, 284, 305, 378, 428, 448, 453
- antropologie (antropologic) 12, 14-15, 129, 171, 177, 283-284, 387, 424-426; Anthropos 128, 239, 496
- apă 131, 179, 227, 267, 272, 276, 286, 308, 313, 329, 355, 382, 400, 406, 409, 411, 442, 472-473, 501, 503, 509; ~ mercurială 51, 96, 102, 108, 110, 120, 125, 282, 502; apă/vas 59, 122, 127, 171, 214, 267-268, 385, 444, 455
- Apocalipsa, apocaliptic 6, 18, 134, 249, 318, 449
- Apollo, apolinic 290, 315, 372, 513
- apoteoză 112, 174, 221, 295, 327, 330, 341, 372, 405, 441, 443, 490
- aprindere (ardere) 140, 412, 425
- apropriere 16, 33, 37, 38, 43, 61, 63, 139, 186, 254, 468
- arcă 511
- arcan 14, 69, 70, 126, 146, 405
- ardoare 98, 140, 245, 256, 320, 355, 413
- arhaicitate 217, 223, 228, 321, 516
- arhetip, arhetipologie 12, 53, 88, 124, 149, 163, 308, 323, 363, 369, 372, 382, 383, 385, 387, 398, 473, 494, 507, 508
- Aristotel, aristotelic 138, 319, 326, 383, 416, 519
- armonie 16, 67, 80, 85-86, 91, 136, 156, 193, 197, 202, 244, 248, 270, 282, 285, 286, 288, 292-294, 297, 303-307, 323, 363, 370, 410, 463, 509; armonice 170, 294-295, 300, 303; armonizare 81, 84-85, 93, 95, 128, 155, 199, 265, 270, 288-289, 291, 293, 297, 311, 321, 364-365
- Arnim A. von 296, 343-344
- Arnold P. 193
- Ars Magna* 5, 21, 80, 82-84, 128, 197, 272, 285-286, 290, 295, 297, 299, 304-305, 307-308, 311, 326, 336, 433, 514, 518-520, 528
- Arta lui Hermes 8, 10, 27, 49, 76, 133, 136, 137, 431
- Artaud A. 8, 13, 21, 41-42, 187, 217-218, 222-224, 228, 330, 365, 394, 404, 414, 431, 440, 444, 457, 460, 508, 510, 518-519
- Artephius 45, 168
- articulare 13, 15-16, 20-21, 171, 272, 282, 426, 476, 481-485, 489, 512
- artificialism 100, 137, 194-198, 222, 297, 313
- artist 99, 102, 140, 197, 217, 228, 242, 261-263, 274, 293, 328, 354, 379-381, 407-408, 436, 440, 463
- arzător 131, 157, 412
- ascetic, asceză 197, 214, 217, 246, 299, 320, 349, 428, 470-471, 511
- asfințit 16, 66, 131, 205, 207, 223, 252, 254, 276, 278, 357, 437
- astringentă 141, 143
- astrologie 28, 37-38, 67, 234, 235, 305, 324, 369
- astru 184, 211, 226, 254, 382, 486, 492, 520, 525, 528
- Athanor 84, 86, 102, 160, 200, 236, 242, 283, 294, 456, 458
- atom, atomism 54, 70, 309, 324, 332, 408
- Atwood M.A. 60-62, 76
- Augurelle J.A. 77, 140, 262
- aur: filosofal 21, 38-40, 48, 62, 76-80, 89, 91, 95, 101, 106, 208, 236-237, 245, 246, 248, 251-252, 259, 266, 273, 279-280, 300, 317, 329-331, 335, 350, 356, 360-361, 406, 408, 418, 443, 449, 451, 453, 458, 473, 497, 502, 504, 515, 530; ~ vulgar 39-40, 133, 156, 396
- Aurea Catena Homeri* 71, 160, 270, 347, 427
- Auriger 290, 293
- aurire (poleire) 39, 86, 195, 234, 240, 251, 279, 485, 486
- Aurora consurgens* 216, 353-354

- (auto)devorare 61, 124, 179, 182, 189, 193, 200, 213-215, 225, 229, 232, 238, 240, 242, 342, 359, 364, 457; zămislire 83, 124, 201, 243, 250, 266, 271, 437, 462; vindecare 13, 19, 124, 137, 139, 177, 230, 241, 261, 321; metamorfoză 112, 243, 262, 271, 321; reglare 33, 36, 106, 262, 266, 310, 388; tortură 19, 137, 140, 165, 181, 189, 191, 193, 205, 230, 232, 242, 248, 251, 253, 392
- avatar 10, 44, 64, 160
- Axelos K. 408
- B**
- Baader F. von 8, 164, 191-192, 335, 337-338, 340-343, 386, 390-395, 401
- Bachelard G. 26, 35, 57-59, 95, 109, 115-116, 123, 410, 414, 418, 424, 462, 466
- Bacon F. 49, 139, 282
- Bacon R. 46, 91-92, 97, 116
- balanță (știința balanței) 19, 40, 54, 264, 308, 331, 343, 412-413, 426, 464, 465, 509, 513, 518, 522; balancier 266, 308, 427, 465, 478, 494, 500
- balaur 48, 160, 182, 374
- Balthus 460
- Balzac H. de 82, 150, 330
- Banville Th. de 305-306
- Bardo 210, 453
- baroc 96, 325, 453
- Bataille G. 21, 356, 494, 496, 516
- Baudelaire Ch. 144, 157, 159, 163, 179, 189, 191-197, 200, 203-204, 226, 313-314
- Baudouin Ch. 144
- Bellmer H. 201, 227, 421, 461, 489-490, 494-498
- Benjamin W. 33
- Benoist L. 91, 280
- Berg A. 326
- Bergson H. 38, 276
- Berlioz H. 292
- Berthelot M. 26, 49-56, 73, 86 (autor); 45, 88, 110, 112-115, 124, 126, 150, 272, 278, 293, 329, 380, 502, 515 (compiler)
- Binda M. 120
- Blake W. 141-143, 179, 226, 329, 381, 409-410, 507, 514
- Blanchot M. 32, 207, 428, 511
- blestem 163, 166, 184, 189, 193, 201, 204, 378, 392
- blîndețe 222, 245, 251, 261, 279, 364, 407, 423, 516, 518
- Bloch E. 139
- boală (râu) 17, 42, 106, 124, 134-135, 142, 162-163, 178-180, 182, 187, 192, 195, 203, 211, 218, 224, 232, 241-242, 255, 298, 301-302, 318, 374, 399, 448-451, 456-457, 471, 497, 510, 519; ~ filosofală 167, 174-175, 177-178, 184, 186, 242
- Bodhisattva 474
- Boehme J. 6-8, 18, 32, 67, 99, 116, 122, 125, 141-142, 177, 191, 253, 295, 329, 335, 343, 346, 361, 365, 386, 392, 395, 462
- Bonardel F. 12, 32, 66, 195, 348, 444
- Bonnefoy Y. 10, 19, 156, 177, 187-188, 197, 199, 201-202, 204, 220, 351, 389, 428, 460-461, 463, 498, 505-506, 511, 526-528
- Borges J.L. 74, 131, 155, 334, 476
- Boulez P. 319, 323, 325-326
- Bousquet J. 4, 20, 23, 147, 187, 201, 226, 286, 403, 424, 461, 486-490, 492-500, 508
- Bouveresse J. 9, 20
- Boyle R. 49-50
- Brahma 75-76, 368
- Braun L. 407, 411, 413, 418
- Breton A. 41, 84, 225, 330, 345-349, 458-459, 496
- Bruaire Cl. 395-396, 398
- Brun J. 172
- Brunhilda 182-184, 312, 326, 433, 442
- Bruno G. 7
- bucurie 184, 206, 231, 238, 358, 409, 466
- Buddha 439, 522
- budism 100, 122, 173, 181, 185, 210, 217, 220, 223, 280, 297, 327-328, 334, 360, 387, 439,
- Burckhardt T. 107, 116, 118, 121, 503
- Butor M. 88-89, 93
- C**
- caduceu 239, 290, 342, 488
- Cage J. 323-324, 327-328
- Caillois R. 69, 221, 261, 336, 355-356, 362, 458, 460, 466-475
- cale 34, 93, 123, 151, 212, 214, 251, 267, 328, 334, 349, 353, 358, 373, 398, 410; ~ filosofală 8, 15, 39, 40, 123, 214, 221, 263, 280, 355, 414, 418, 430, 436-437, 464, 473, 475, 490, 494, 512, 519
- caleidoscop 93, 404, 414
- Camus A. 190, 216, 279
- Canseliet E. 25-29, 45, 101, 291, 293-295
- caput mortuum* 103, 192, 501

- carne (trup) 13, 142, 267, 299, 320, 326, 424, 450, 453, 460, 461, 472, 476-478, 483-485, 488, 489-490, 490, 492, 491, 498-499
- Carrouges M. 144, 345, 348
- carte 92, 98-99, 294; Cartea 23, 93-95, 98-99, 110, 198-199, 201, 294, 326, 327; carte/vas 90, 99
- catastrofă 143, 186, 252, 303, 323, 327, 426, 521
- cauzalitate 73, 98, 266, 333, 360, 366, 368, 370, 373
- Cazenave M. 181
- cădere 164-165, 178, 207, 216, 314, 340, 342, 357, 392, 492, 497, 501, 525
- călătorie 86, 199, 265, 467
- căuș (scobire) 102-103, 112, 127, 161, 185, 211, 275, 279, 333, 344, 383, 400, 416, 423, 454, 473, 482-483, 485, 489, 490, 492-493, 505
- căutare 8, 15, 20, 23, 39, 60, 68, 76, 78-79, 83, 88, 117, 120, 137, 151, 189, 199, 201, 205, 221, 228, 235, 238-240, 280, 329-320, 334, 345-346, 357, 388, 427, 434, 441, 460, 471, 491, 497, 506, 510, 522
- Celan P. 530
- celebrare 112, 186, 219, 295, 303, 323, 377, 442, 499, 507, 515
- Centeno Z. 153-154
- centru 36, 94, 111, 151, 163-164, 207-208, 220, 242, 271, 277, 295, 298, 299, 306, 326, 330, 345, 352, 360-361, 363, 381, 384, 392-394, 396, 417, 423, 436, 448, 464, 465, 470, 478, 512, 521-523
- cenușă 33, 173, 183, 190, 256, 301, 411, 502, 511
- cenușiu 159, 210, 463
- cer 190, 221, 285, 291, 313, 324, 329, 365, 383, 387, 389, 394, 403, 453, 462, 511, 523, 526; cer/pământ 29, 102, 106, 128, 156, 159, 221, 265, 268-271, 289, 343, 388, 393, 418, 430, 432, 453, 460, 462, 464, 492, 503, 505, 507-508, 510, 529-530
- cerc 127, 171, 173, 175, 184, 195, 211, 212-213, 220, 226, 228, 358
- Certeau M. de 27
- cezură 118, 120, 124, 174, 353, 365, 418, 458
- Chailley J. 181, 441
- Chandos (Lord) 131, 416, 429, 517
- Char R. 10, 21, 39-40, 120, 137-138, 144, 173, 176, 180, 204, 259, 334, 353, 412, 427, 461
- Charles D. 327
- Chazal M. de 520
- Chevreur E. 52, 57
- chiasm 160, 248, 483-484
- chimie 8, 12, 38, 44, 49-52, 54-55, 71, 81, 122, 158, 263, 339, 447; chimism 65, 140, 302, 306, 335-340, 346, 366
- chintesență 32, 43, 48, 72-73, 97, 121, 168, 175, 185-186, 188, 190, 192, 195, 197-198, 241, 247, 269, 287, 295, 303, 311, 328, 330-333, 337-338, 347, 351, 363, 389, 392, 408, 409, 412, 415, 417, 426, 428, 432, 441, 447, 462, 467, 471, 483, 489, 491, 493-494, 497, 519, 527
- Christos 8, 85-86, 100, 135, 369, 387, 391, 402, 509; creștinism 65, 242, 284, 288-289, 331, 390, 393, 426, 439
- cicluri, ciclologie 28, 125, 133-136, 144, 147-148, 184, 206, 216, 268, 274, 276, 277, 280, 330-331, 358, 369, 379
- cinism 164, 247, 349
- circularitate 68, 100, 106, 111, 114-115, 121, 123, 128, 184-185, 189, 204, 212, 225, 238, 242-243, 250, 259, 262, 268, 276-277, 283, 331, 336-338, 353, 355, 358-359, 361, 364, 378, 381, 384, 386, 399, 463-465, 501, 504, 516, 526, 529
- circulație 14, 59, 65, 106, 112-115, 120, 124, 215, 218, 224, 226, 228, 242, 262, 270, 282-283, 333, 361, 399-400, 409, 410-411, 449, 466
- ciudățenie 404, 420-421
- ciumă 78, 178-179, 187, 226-227, 355, 431, 450, 453, 455-456
- civilizație 12, 84, 144, 148, 215-216, 218, 226-227, 343, 372, 432, 443
- cîmp 15, 40, 60, 171, 264, 481, 493
- Claudel P. 436, 442, 467, 472, 481, 507, 508
- clipă 40, 87, 95, 154, 186, 210, 238, 243, 244, 250, 266, 272, 277, 329-350, 356, 358, 365, 371, 381, 397, 407, 423, 459, 462, 470, 473
- coagulare 110, 113, 116, 124, 126-127, 143, 157, 193, 217, 290, 400, 435, 452, 508, 519, 523, 529
- coajă 101
- coerență (coeziune) 31, 53, 59-60, 80, 93, 103, 111, 172, 335, 410, 454, 459, 469, 481, 484, 492
- coincidentia oppositorum 113, 118, 124, 170-171, 175-177, 185, 208, 223, 298, 300, 320, 339, 346, 357, 365, 385, 399, 422, 432, 509, 518
- combinatorică 84-85, 297, 300, 300, 336, 338

- compătimire 15, 183, 217, 223, 245, 247, 264, 275, 297, 322, 328, 330, 364, 374, 440-441, 474, 506, 510, 518, 524, 529
- Comte A. 67
- comunitate 145, 190, 248, 264, 344, 419, 439, 442, 460, 507, 510
- concept, conceptualizare 35-36, 58, 63, 79, 104, 117, 182, 206, 234, 253, 357, 364, 381, 383, 410
- conducere (călăuzire) 35, 36, 255, 265, 302, 335, 337, 340, 349, 355, 368, 410, 413-414, 417, 537, 443, 467, 478, 492, 499, 530
- configurație 16, 18, 36, 104, 126, 134, 174, 191, 251, 297, 323, 352, 372, 373, 412, 511, 517, 520, 530
- consonanță 95, 287, 307, 323, 366, 423, 469
- constelație 36, 97, 126, 268
- contaminare 11, 55, 73, 79, 162-163, 179, 187, 281, 313, 318, 320, 370, 394, 456
- contemplație 118, 169, 240, 299, 407, 422, 462-465, 471, 500, 525
- contradictoriu 58, 159, 194, 313-314, 346, 349, 388, 422, 439-441, 484
- contrar 58, 162, 194, 291, 304, 334, 438, 439, 509, 526
- conversie 61, 160, 197-198, 241, 316, 409, 438, 442, 479, 505
- conținut 146, 186, 230, 237, 277, 379, 406, 412, 435, 507, 509, 519
- „corp” (de transmutație) 13, 36, 107, 146, 160, 164, 170, 176, 186, 192, 201, 228, 237, 264, 279, 282-283, 291, 313, 340, 378, 382, 384, 391-393, 427, 461, 485, 492, 502, 507, 529
- corporeitate 36, 231, 457, 483-484, 504, 510, 526; corporificare 110, 340, 355, 383, 412, 459, 484, 503-505, 512, 526
- corpus alchimic 12, 140, 193, 403-404, 427; Hermeticum 12, 112, 284, 293, 458, 502-503
- cosmogonie, cosmogonic 285, 288-292, 382; cosmologic, cosmologie 29, 119, 186, 262, 271-272, 279-280, 288-290, 297, 305, 321, 364, 427, 502, 505-506
- cosmos 36, 72, 128, 193, 265, 284, 291, 399, 466
- Crasselame M.A. 46, 115, 126, 138, 141, 169, 196, 263, 266, 268, 382, 411, 501
- creștere 31, 39, 113, 115, 174, 208, 211, 212, 224, 230, 235, 247, 252, 254-255, 325, 325, 349, 397, 399, 402, 423, 437, 469, 524
- creator 18, 117, 163-164, 178, 187, 189, 190, 195, 208, 229, 230, 240-241, 246, 247, 249-250, 270, 416, 425, 458, 459, 463, 464, 466, 508, 523, 525
- creație 21, 37, 82-83, 117, 120, 163, 178, 185, 191, 194-195, 201, 217, 219-220, 228, 235, 243, 263, 279, 283, 330, 332, 347, 357, 374, 378-379, 382, 387, 391, 393, 394-395, 397, 425, 448, 452, 458, 464, 466-467, 468, 498
- credință 14, 66, 118, 152, 157, 159, 173, 190, 194, 225, 311, 430, 442, 477-478
- crepuscul (amurg) 19, 66, 144, 148, 156, 288, 192, 201, 204-205, 276, 342, 374, 449, 507, 523
- creuzet 10, 21, 29, 38, 65, 73, 79, 80, 84, 128, 147, 163, 169, 171-172, 199, 203, 207-209, 211, 216-219, 222, 224, 252, 254, 270, 290, 300-301, 304, 306, 317, 318, 329, 331, 333, 336, 338, 386, 391, 424, 431, 441, 447-449, 455, 464, 473, 493, 505-508, 514
- Crevel R. 203, 346-348, 421
- criptă, criptic 112, 315-318, 444, 474
- cristal, cristalizare 35, 214, 219-220, 227, 302, 323-325, 329, 342, 347, 349-351, 372, 462-471, 476, 523, 528-529
- critică 10, 25, 32, 37, 41-43, 47, 58, 127, 145, 164, 176, 196, 199, 223, 226, 230, 314, 338, 445, 449, 494, 500
- criză 27, 251-252, 362, 356
- Crollius O. 93, 124, 176, 412
- cruce 13, 29, 331, 441, 508-509, 512, 514
- crucificare (răstignire) 41, 94, 123, 157, 167, 191, 331, 457, 510, 512
- cruzime 167, 247, 249, 372, 404, 413, 444, 448, 450-451, 454-455, 457; Teatrul cruzimii 403, 431, 444-457
- cuaternitate 97, 324, 330, 342, 365, 393, 417, 513, 518-520
- culegător (vie, vin) 31, 172, 247, 268, 278, 357, 411-412, 526, 528
- culoare 87, 104, 107, 109, 110, 115, 151, 162, 168, 197, 199, 203, 205-206, 213, 214, 247, 273, 277, 294, 297, 302, 315, 352, 379, 381, 403, 406, 437, 462-463, 465, 476, 481-482, 489, 519
- cultură 9, 16, 19, 27, 30, 34-35, 44, 43, 62, 65, 135, 137, 141, 145-147, 153, 174, 189, 219, 230, 232, 241, 246, 251, 284, 289, 298, 301, 304, 311, 314-316, 318, 321, 338-339, 344, 378, 397, 403, 422, 425-426, 434-435, 442, 446, 451, 453, 529
- cunoaștere 20, 37, 49, 53-56, 60, 62, 82, 91, 92, 99, 138, 230, 236, 262, 325, 327, 372, 395, 417-418, 469, 471, 484, 487, 512-513

curbură, curbare 181, 221, 238, 243-244, 250, 265, 274-275, 278, 329, 401, 411, 503-505, 513, 523, 530
 curcubeu 352, 360, 488
 cuvînt 17, 31-32, 38, 43, 46, 50, 59, 75, 87, 95, 101-107, 114, 145, 159-160, 201, 203, 234, 253, 267, 273, 306, 310, 338, 370, 383, 395, 415, 419, 427, 431, 452, 455, 468-469, 514, 519, 521, 526
 Cyprian Magul 160

D

Dabezies A. 149, 165
 dans 217, 296, 313, 330, 364, 451, 472
 daoism 107, 218, 220, 266, 331, 387, 411
 Darwin Ch. 71, 72
 Daumal R. 30, 133, 144, 210-215, 217-220, 222-224, 226-227, 318, 486, 519
 Debout S. 84-85
 decadență 17-18, 65-66, 71, 131, 194, 197, 200, 205, 215, 217, 230-231, 233, 242, 246, 247, 289, 513
 decantare 57, 68, 79, 94, 96, 104, 216, 218, 228
 declin (scăpătare) 10, 17-18, 71, 95, 131, 133, 138, 144-145, 147, 177, 186, 188, 205, 207, 229, 231, 241, 253-254, 256, 270, 278-279, 356-357, 359
 declinare 17-18, 185, 207, 230, 253, 278
 deconstrucție (a metafizicii) 10-12, 252, 418
 creație 118, 120, 123, 173, 282
 Deherrypon M. 52, 56
 Delobel E. 72-73, 86
 demistificare 6-7, 54, 57, 88-89, 139, 140, 187, 217, 233, 247, 357, 405, 477
 demiurg 140, 159, 198, 279-281, 290, 296, 301, 327
 demon, demoniac 70, 141, 288-289, 308, 320, 322, 421, 429, 469; demonic 286
 deontologie 34, 92, 262, 373, 500, 507
 Derrida J. 6, 10, 445
 desăvîrșire (îndeplinire) 11, 26, 30, 60, 82, 106, 112, 115, 118, 127, 152, 157, 164, 208, 217, 230, 235, 238, 244, 247, 325, 327, 332, 340, 355, 388, 396-397, 399-401, 412, 432, 436, 440, 487, 489, 500, 507, 512, 514, 516, 520, 526, 530
 Descartes R. 9, 37, 46, 67, 155, 212, 235; cartezian 13, 34, 37, 46-47, 54, 155
 deschidere 59, 74, 76, 84, 86, 91, 93, 105-107, 227, 237, 255, 295, 308, 325, 327, 331, 364, 366, 369, 371, 402, 405, 408, 423, 438, 464, 475, 477, 480, 484, 493, 497-498, 504, 516, 519-520, 523

deschis 39, 238, 317, 372-373, 414, 522, 524-526
 descompunere 20, 51, 131, 145, 164-171, 173, 185, 194, 205-206, 232, 291
 D'Espagnet 48, 97, 114-115, 171, 285, 406, 410-411
 desprindere 10, 12, 39, 43, 55, 60, 80, 118, 121, 128, 136, 139, 165, 175, 181, 196, 198, 207, 222, 233, 237, 240, 248, 270, 272, 322, 327, 334, 418, 453, 488, 505, 527-528
 destin 17, 19, 146, 169, 170, 174, 179, 184, 188, 205, 206, 208, 216, 218, 222, 230, 237, 253-257, 276, 280, 286, 311, 315, 334, 366, 371, 413, 471, 513-514, 528
 deșteptare (trezvie) 9, 36, 48, 76, 92, 96, 116, 118, 142, 170, 203, 206, 213-214, 215, 217-218, 221, 262-264, 284-285, 290-291, 298, 300, 306, 314-316, 321, 327, 329, 339, 349, 353, 361, 397, 399, 427, 431, 439-440, 443, 456-457, 476, 491, 492, 507, 516, 520, 525, 529
 devenire 18, 136, 216, 219, 239, 243, 245, 281, 293, 315, 321, 351, 359, 382, 398, 433
 dezrobire (eliberare) 16, 68, 101, 104, 117, 125-126, 135, 139, 174, 181, 183-184, 187, 191, 207, 261, 264, 277, 280, 282, 284, 312, 327, 332, 335, 346, 355, 361, 387, 405, 411, 440, 479, 488, 515-516
 dezvăluire 19, 47-48, 95-98, 107-108, 206, 211, 221, 242, 309, 344, 356, 388-389, 405-406, 409-411, 420, 430, 460, 462, 465, 472, 482, 485, 492, 515
 dialectică: filosofică 11, 16, 27, 31, 61, 81, 83, 122, 134, 165, 226, 227, 254, 286, 304, 360, 393, 396, 417, 423, 435, 455-456, 462, 479, 512-513; ~ alchimică 58, 91, 93, 97, 113, 121, 123, 125, 357, 451, 480
 dialog 26, 30, 56, 100, 156, 183, 262, 265, 272, 279, 283, 357, 463
 diavol, diavolesc 14, 60, 98, 141, 151, 160, 264, 296, 318, 321
 Diderot D. 6, 49
 diferență 8, 11, 27, 113, 118, 245-246, 255, 270-271, 296, 333, 418, 434, 476, 482, 484
 dimensiune 15, 40-41, 235, 313, 317, 325, 333, 341, 366, 480, 493, 503-504, 509, 514, 521, 523-524, 529
 dinamică, dinamism 13, 15, 34, 73, 75, 84-85, 91, 112, 113-114, 116, 122, 144, 199, 218, 299, 313, 336-337, 342, 346, 366, 379, 386, 391, 393, 396-397, 405,

408, 410, 413, 419, 421, 424-425, 462, 466, 469, 500
 Dionysos, dionisiac 107, 169, 215, 232, 233, 239, 245, 303, 314, 331, 372, 397
 discontinuitate 36, 89, 94, 95, 97, 168, 171, 174, 176, 216, 266-267, 272, 275, 332, 370, 383, 427, 433, 490, 527
 discriminare 36-37, 77, 84, 120, 127, 180, 183, 185, 252, 255, 263-264, 268, 270, 274, 323, 343, 361, 378, 410, 421, 430, 437, 446
 discursivitate 20, 43, 58, 171, 223, 384, 450, 473, 521
 diseminare 11, 109, 128, 380
 disociere 40, 162, 172, 173, 184, 188-189, 193, 255-256, 322, 450-451, 454-455, 489
 disonanță 40, 179, 206, 307-308, 388, 451
 disperare 18, 191, 212, 213, 253, 344, 459, 452, 497, 510
 distorsiune 148-149, 180, 183, 185, 190, 207, 282, 371
 distrugere 77, 98, 114, 127, 163, 178, 196, 211, 213, 224-225, 247, 252, 262, 282, 289, 310, 323, 362, 448, 495, 509
 diurn 170-171, 180-181, 352, 357, 361
 divinitate 57, 109, 178, 183, 201, 206, 220, 380, 392, 430, 450, 502
 dizolvare 20-21, 30, 41, 51, 110, 118, 122, 126-127, 145, 157, 168, 170-176, 178, 289, 293, 298, 300-301, 304, 307, 309, 311, 313, 316, 328, 344, 351, 357, 368, 372, 424, 432, 435, 443, 448, 455, 474, 489, 503, 507, 512, 522, 529
 Doctor Faustus 163, 289, 318
 dodecafonism 318-321
 Dogen (Maestrul) 374, 387
 Dom Pernety 41, 46-47, 99, 113, 126, 140, 273, 275, 290
 Don Juan 152, 153, 288
 dor (dorință) 21, 40, 43, 61, 68, 71, 84-85, 87, 94, 98, 109, 111, 115-116, 143, 151, 156, 171, 173-174, 180, 184, 191, 221, 225, 227-228, 237, 247, 266, 266, 279, 284, 288, 297, 307-308, 326, 330, 334, 345, 354, 356, 377, 381, 388-389, 400, 407, 410, 415, 417, 421, 469, 472, 486-492, 494-497, 499, 525, 527-528
 Dorn G. 271, 411
 dragoste 39, 43, 58, 70, 85, 125, 137, 154, 157, 159, 174, 177, 180, 183-184, 192, 206, 214, 244-245, 279, 299, 302, 311-312, 327, 334, 342, 347-348, 350, 357, 372, 391, 392-393, 400, 404, 422,

440, 442, 466, 487, 490, 493, 496-497, 501, 505, 512-513, 518, 519-522, 527, 528
 dramă 13, 42, 144, 149, 152, 153, 155, 161, 184-185, 286, 316, 373, 404, 414, 431-437, 439-442, 443, 447-448, 453, 500, 512
 dramaturgie 112, 114, 182, 365, 403-404, 430-431, 433-434, 440-444, 446-447, 449, 454-455, 457, 505
 dreptate 20, 59, 71, 95, 97, 185, 240, 246, 250, 282, 287, 295, 301, 307, 313, 325, 394, 409, 418, 420, 427, 429, 433, 451, 456, 473, 478, 495, 509, 521, 525
 dualism 16, 57-58, 137, 155, 157, 161, 175, 185, 193, 216, 219, 226, 340, 379, 385-387, 426, 454, 505, 507; dualitate 16, 154, 157, 159, 162-165, 195, 248, 287, 342, 432; non-dualitate 217, 220, 280
 dublu 90, 192, 219, 243-244, 253, 277, 278, 289, 331-332, 370, 371, 374, 379, 380, 396, 440, 445, 449, 491, 500, 513
 Dumas A. Tatăl 150, 431
 Dumnezeu 6, 39, 47, 49, 60, 64, 72, 77, 82, 91-92, 97, 107, 112, 117, 122, 124, 137, 139, 142, 169, 196, 201, 211, 214, 217, 231-232, 237, 244, 257, 269, 295, 307, 317, 331, 340, 342, 354, 364, 391, 392-394, 400-401, 457, 467, 487, 508, 509
 Durand G. 8, 12, 35, 58, 94, 115, 150, 169, 177, 181, 195, 290, 304, 323, 414, 421, 424, 432
 Duval P. 8, 12, 35, 58, 94, 115, 150, 169, 177, 181, 195, 290, 304, 323, 414, 421, 424, 432

E

echilibrare 117, 124, 127, 176, 185, 203, 208-209, 221-222, 242, 249, 262, 264, 272, 277, 286-287, 296, 301, 304-305, 308, 326, 331, 335, 343, 353-354, 357, 363, 466, 378, 393, 406, 408, 410, 412, 414-415, 419, 427, 460, 462-466, 492, 494, 496, 498, 507, 513, 518-519, 522, 529
 echivoc 12, 16, 36, 55, 60, 66, 119, 121, 134, 137, 149, 170, 230, 233, 240, 256, 289, 299, 305, 309, 313, 319, 321, 336, 339, 345, 349, 352, 433, 436, 438, 457, 467, 474, 518
 Eckartshausen K. von 118, 390
 eclipsă 167, 173, 184, 230, 342, 351, 484, 504

- Egipt, egiptean 54, 65, 79, 97, 99, 110, 138, 305, 315, 503
 element 31, 50-51, 58, 69, 72-73, 83, 110, 113-114, 121, 177, 215, 218, 303, 306, 313, 322, 323, 330, 337, 342, 382-384, 400, 408-413, 417, 424, 443, 458, 462, 485, 501, 506-507, 509, 529
 Eliade M. 9, 12, 35, 60, 62, 79, 119, 137, 138, 170, 270, 272, 280-284, 448
 eliberare 11, 62, 108, 119, 127, 135, 142, 171, 177, 187, 191, 237, 240, 255, 262, 264, 282-283, 302, 311, 316, 320, 324, 332, 351, 365, 367, 392, 394, 415, 440, 444, 496, 523, 527
 Eliot T.S. 17, 259, 374
 elixir 21, 54, 114, 329, 348, 504
 emancipare 20, 118, 137, 172, 179, 181, 256, 262, 272, 279-284, 287, 297, 367, 444, 471, 486, 510
 emfază 6, 69, 89, 118, 147, 186, 268
 Enciclopedia 6, 49
 Engels F. 81
 enigmă 33, 43, 55, 74, 85, 92, 115, 123, 184, 205-206, 231, 240, 246, 351, 266, 272, 286, 312, 322, 356, 358-359, 369, 378, 409, 419, 429, 468, 476, 485, 498, 499, 515
 entropie, entropic 18-19, 62, 119, 146, 147, 149, 178, 183, 187, 189, 194, 215, 217-218, 278, 279, 316, 341, 351
 epifanie 102, 109, 377, 404, 482, 525
 Ernst M. 458-459
 eroic 21, 57, 134, 180, 201, 214, 232-233, 299, 300, 358-359, 506, 512, 513
 Eros, erotic 58, 169-170, 186, 270, 288, 305, 417, 445, 461, 468, 479, 485-500
 Eschil 134
 esență 82, 120, 141, 197, 206, 209, 221, 236, 241, 251, 255-256, 268, 296-297, 304, 308, 327, 360-364, 400-401, 404, 406-407, 416-417, 428, 443, 447, 452, 454, 467, 474, 481, 489, 491, 497, 510, 514-516
 estetic, estetism 19, 32-33, 46, 89, 96, 117, 199, 244, 253, 288, 309-310, 316, 321, 434, 513
 eter 62-63, 67, 69, 73, 362, 516
 eternitate 28, 85, 117, 142-143, 174, 198, 199-200, 204, 213, 256-256, 264, 329, 331, 333, 341, 343-344, 348, 352, 358, 359, 362, 425, 441-442, 460, 472, 510, 526
 eterogenitate 33, 59, 83, 111, 127, 177, 298, 348, 386, 418, 420
 etic 34, 74, 154, 191, 195, 228, 234, 320, 430, 462, 479
 eu 117, 162, 173, 175, 190, 212-215, 218, 219, 222, 230, 247, 249, 282, 283, 296, 333, 339, 363, 470, 494, 496
 eufemizare 186, 424-425, 460
 Europa 16, 65, 133, 217-218, 226
 Evola J. 19, 27-28, 169, 181, 216, 361
 evoluție, evoluționism 16, 67, 71, 73-75, 85, 115, 116, 122, 172, 463
 exactitate 20, 57, 409-410, 415-416, 462, 479, 500, 506, 517, 522, 526
 exaltare 176, 186, 192, 197, 222, 239, 251, 295, 313, 335, 345, 349, 354, 356, 362, 364, 374, 405, 410, 413, 423, 434, 438, 446, 460, 466-467, 471, 475, 497, 518
 examinare 165, 251, 253-255, 267, 276, 279, 440
 exil 23, 145, 185, 190, 344
 exorcism 6, 133, 759, 182, 204, 334, 474
 exoterism 45, 47, 59, 61, 100-101, 113, 240, 248, 264, 418, 427, 465
 expansiune 106, 109, 131, 147, 159, 175, 192, 206, 215, 237, 276, 288, 316, 317, 320-342, 355, 390, 399, 401, 429, 462, 465, 493, 500, 503, 508, 522
 extaz 71, 147, 181, 209, 239, 252, 256, 277, 320, 329, 331, 340, 352, 358, 364, 372, 380, 402, 468, 496, 515-518
 exterioritate, exteriorizare 39, 91, 99, 102, 124, 127, 141, 147, 206, 227-228, 266, 283, 287, 306, 314, 335, 348, 366, 369, 380, 410, 427, 451, 456, 464-465, 475, 488-489, 493, 498-499, 504, 507, 519, 521, 524-525
 extracție, extragere 117, 119, 120, 123, 140, 189, 229, 381, 389, 392, 405, 409, 446, 451, 525
 extrem 55, 81, 107, 123, 210-211, 218, 239, 271, 278, 295, 320, 332, 336, 339, 377, 384, 438, 441, 462, 500; extremitate 18, 116, 182, 221, 282, 336, 385, 438, 452, 503
 ezoterism 9, 20, 31, 47, 69, 88, 91, 155, 192, 221, 240-241, 285-286, 299, 306, 348, 404
F
 Fabre d'Olivet 305-306
 Faivre A. 25-26, 91, 290, 389, 390
 falsificatori 38, 189, 233-238, 252
 fantastic 8, 219, 377, 404, 407, 424, 415, 461
 fantomă 153, 195, 213-214, 219, 223, 362, 377, 385, 477

- fascinație 31, 39, 76, 89, 180-181, 203, 215, 220, 300-301, 303, 306, 314, 319, 326, 336, 346, 370, 445, 467, 471, 494, 496-497, 513, 516
 Faure E. 87, 302, 481
 Faust 39, 139, 143, 150-166, 229, 320
 faustic (spirit, voință de putere) 10, 13, 21, 39, 68, 131, 137, 145, 147, 149, 152, 153, 156, 159-163, 165, 184, 190, 206, 216, 229-229, 237-238, 252, 254, 264, 275-276, 281, 289, 300, 314-316, 318, 323, 327, 330, 334, 382, 402, 442, 482, 506, 508, 514, 521, 528
 față 187, 206, 356, 469, 491, 500, 504, 525, 528
 făurar 182, 280, 357
 fecioară, feciorie 154, 457, 501, 510, 516, 522
 feminin 8, 161, 162-163, 182, 184-185, 196, 220, 289-299, 301, 311, 313, 317, 326, 354, 378, 384, 386, 423, 453, 488, 503, 514, 518; femeie 8, 47, 133, 150, 159, 161-164, 180, 184, 301, 312, 350, 378, 490, 492, 495, 497
 ferment 59, 70, 170, 184, 288, 311, 320, 366, 455, 457, 460, 463, 490
 Festugière A.J. 12, 64, 138, 160
 Ficino M. 7, 65
 Figuier L. 52, 89, 178
 figură 10, 34-37, 49, 65, 89, 96-97, 103, 113, 115, 121, 124, 127-128, 139, 152, 155, 162, 176, 182, 184, 246, 250, 252, 265, 358, 363, 365, 369, 371-372, 400, 401, 404, 409, 413, 416-417, 434, 444, 457, 465, 469, 487, 496, 498, 529-530
 ființă 42, 83, 229, 251-256, 331, 373, 395, 416, 476, 480-482, 484, 508
 filon 19, 35, 36, 103, 238
 filosofal 8, 37, 10-11, 311, 336, 362, 415, 417, 426, 499, 500
 filosofală (piatra ~) 7-8, 16, 21, 36, 38, 43, 54, 55, 60, 62, 69, 70-71, 81, 84, 98, 108, 110, 189, 196, 234, 237, 240, 249, 254, 264, 273, 276-278, 290, 305, 311, 315, 325, 327, 335, 337, 338, 379, 397, 401, 405, 409, 426, 442, 443, 458, 471, 496, 503, 504-505, 510, 512-513, 515, 518-519, 524, 526
 filosofi (după Hermes) 5, 8, 15, 43-44, 48, 67, 88, 92, 96-97, 99, 105, 114-115, 119, 138, 140, 156, 208, 261-263, 268, 274, 368, 379, 384, 387, 391, 411, 452, 473-474
 filosofie (raționalistă) 8, 11, 13, 14-15, 19, 36-38, 43-44, 46, 61, 68, 74, 76, 84, 100, 107, 114, 128, 136, 145, 157, 230, 232, 242, 276, 280, 284, 286, 288, 289, 303-304, 308, 335, 337, 377-379, 384, 389, 390, 396, 414, 416, 420, 424, 426, 440, 473, 475, 506, 516
 finit, finitudine 17, 39, 56, 68, 148, 152, 208, 225, 330, 347, 397-398, 400, 429, 467, 511, 520, 527-528
 firmament 31, 168, 415, 460-461
 fixație, fixitate 83, 104, 106-107, 110, 121, 123, 125-127, 140, 290, 316, 331, 394, 400, 504
 flacăra 14, 33, 37, 57, 157, 190, 243, 251, 256, 354, 391, 400, 450, 454, 457, 487, 516, 523, 526-527
 Flamel N. 45, 47, 90, 167, 263, 408, 431
 Fludd R. 295, 310
 fluid 73, 126, 128, 141, 306, 332, 334-335, 339, 519
 foc: element 14, 20, 23, 31-32, 50, 84, 96, 107, 110-111, 113, 134-136, 138, 140-141, 144, 179, 190, 211, 220-221, 247, 251, 262, 265, 275, 278, 283-284, 288, 349, 365-366, 382, 400-401, 409, 414, 416, 449, 454, 464, 501, 503, 509; focul gheenei 98, 115, 125, 141, 394; ~ secret 13, 50, 59, 115, 125, 293, 377, 384, 408, 411-413, 416, 423, 424, 454-456, 502, 520, 530
 focar (vatră) 15, 21, 84, 126, 183, 218, 374, 392, 426, 437, 448, 450-457, 470, 472, 494, 497, 527
 Foucault M. 87, 418
 Franz M.L. von 353-355, 370-372
 Freud S. 8, 84, 159, 170, 227, 234, 369, 418-422, 521
 frumusețe 40, 161, 190, 197, 201, 299, 301, 349, 417, 467, 478, 509, 510, 516
 fulger 43, 98, 192, 338, 344, 347, 463
 fulgurație, fulguranță 211, 265, 279, 318, 331, 378, 402, 447, 519
 funambul, funambulesc 203, 208, 231, 233, 242, 245, 357, 465-466
G
 Ganzenmüller W. 149
 Gaspar L. 293, 460-461, 463, 472
 Geber 45, 96, 98, 263
 generozitate 76, 78-79, 81, 139, 239, 249, 264, 267, 279, 430, 466, 503-504, 507, 515, 518, 529
 Genêt J. 208
 geneză 141, 173, 217, 433, 460, 481
 genialitate, geniu 128, 131, 143, 150-151, 154, 175, 197, 240, 284, 288-289, 296,

- 305, 315, 337-338, 360, 410-411, 437, 440, 443, 446, 453
 geodă 373, 472, 475
 germen 63, 102, 106, 113, 120-122, 127, 147, 185, 212, 262, 274, 337, 342, 391, 393, 397, 402, 436, 455, 487, 490; germinație 115, 121, 169, 333, 349, 463, 479
 gest 20, 37, 119, 121, 196, 197, 199, 218, 231, 235, 237, 238, 241, 253, 255, 264, 267, 279, 281, 291, 311, 325, 353, 371, 372, 384, 395, 437-438, 445, 449, 452, 460, 462, 481, 482, 504, 507, 511, 523, 529
 gestualitate: operativă 99, 120-121, 253, 270, 272, 363, 371, 377, 385, 417, 505; ~ scripturară 417, 422-430
 Gide A. 202-203
 Gilbert 49, 88
 Gilbert-Lecomte R. 131, 144, 147, 195, 203, 210-212, 214, 218-219, 223-228, 331
 globalitate 106-107, 111, 113, 116, 120, 158, 244, 246, 265, 267, 274-275, 277, 278, 295, 299, 310, 313, 328, 335, 357, 421, 424, 425-426, 507, 529-530
 glorie 37, 123, 128, 139, 183, 205, 239, 243, 459, 466, 503, 505, 507, 517, 524; glorificare 405, 438, 482, 515, 530
 gnoză 13, 49, 86, 118, 134, 142, 161, 194, 210, 214, 294, 371, 385-386, 412, 512, 513-514; gnostic 12, 23, 46, 54, 63, 86, 129, 147, 157, 193, 204, 208, 264, 298, 387, 512, 513; gnosticii 7, 54, 194, 426
 Goethe, goethean 23, 67, 149-155, 157, 158, 160, 163, 196, 245, 483, 530
 Golem 226
 Gorceix B. 20, 31, 98, 161, 268, 271, 297, 353, 411, 415
 Gouhier H. 432
 Graal 29, 33, 70, 181-182, 187
 grăunte 116, 121, 123, 126, 239, 325, 329, 463, 485, 502, 505, 514, 526
 Graves R. 134
 gravitație 64, 70, 262, 382, 444, 453, 465, 522; gravitate 79, 88, 207, 208, 341, 343, 497, 502; centru de ~ 91, 94, 207, 262, 342, 363, 450, 497, 507
 Gray R. 151, 155
 Grenier J. 144, 266
 greutate 55, 109, 117, 231, 293, 294, 299, 340-343, 381, 410, 412, 523
 grijă 153, 159, 160, 165, 184, 218, 312, 343, 373, 412, 463, 514
 Groddeck G. 144, 266
 Guaita S. de 69
 Guenon R. 26-30, 37, 69, 146, 210, 215-216, 346, 405, 407, 447, 511
 Guimar M. 433-434, 441
 Gurdjiev G.I. 214
 Gusdorf G. 87, 175, 336
- ### H
- Haar M. 243-244
 haos, haotic 246, 282, 291, 323, 338, 363-364, 425, 456, 464
 harfă (eoliană) 301-304
 Hegel G.W.F. 7, 17, 67, 82, 122, 147, 199, 222, 226, 252, 287-288, 306, 308, 345-346, 372, 388, 393, 395, 479, 483, 498, 512
 Heidegger M. 19, 128, 165, 179, 204, 206-208, 229, 231-232, 235-236, 250, 251-256, 259, 279, 324, 327-328, 343, 377, 386, 415, 426, 508, 511, 521
 Heraclit 346, 409
 Hercule 140, 162
 hermeneutică (filosofală) 9, 12, 34, 57, 127, 328, 336, 412, 418, 421, 425, 427, 448, 459-460, 462
 Hermes: african 68; zeul alchimistilor 25, 45-46, 52, 65-66, 70, 86, 98, 100, 195, 290, 314, 342, 425, 459; ~ greco-roman 134-135, 137, 139, 161, 289-290, 397, 414, 488; ~ necunoscutul 193; ~ Thoth 11, 97; ~ Trismegistul 12, 64-66, 66, 156, 476, 480; ~ culegător de vie 278, 411
 hermetism: istoric 13, 64-65, 129, 317; filosofic 6, 8, 10, 29, 34, 49, 64, 67, 70, 72, 76, 85, 88, 113, 116, 135, 161, 186, 202, 223, 226, 246, 269, 284, 297, 322-323, 336, 475
 hermetist 17, 42, 45, 85, 145, 146, 203, 218, 245, 270, 282, 305, 319, 332, 345, 347-348, 366, 392, 401, 427, 460, 464, 488, 506, 515
 Hesiod 133-134
 Hesse H. 164-165, 297-302, 304
 Heym G. 270, 427
 hillozoism 32, 71-72
 hinduism 27, 29, 70, 74-75, 123, 146, 172, 217, 219, 222, 296, 312, 331, 387, 412
 hiperchimie 67, 71, 74-76, 79, 85
 Hitchcock E.A. 60, 62
 Hoefer F. 52, 57
 Hofmannsthal H. von 517
 Hölderlin 15, 18, 65, 168, 174, 190, 254-255, 314, 356, 362-364, 366, 372, 451, 514

- homeopatie 87, 116, 186, 194
 Homer 66, 290
 Honneger A. 319
 Hopkins G.M. 374, 506
 Huginus A. Barma 96, 407
 Hugo V. 432, 439
 Husserl E. 128
 Husson B. 48, 93, 102, 168, 178, 273, 404
 Huxley A. 220
 Huysmans K.J. 32, 194-195, 197, 200, 297

I

- Iacov 201, 414
 Iamblicos 292
 Ibn' Arabi 117, 119
 icoană, iconic 476-478, 485, 489, 498, 499, 511
 iconografie 48, 167, 169, 285, 425
 ideal 56, 86, 133, 154, 164, 191, 194-195, 197-199, 201, 231, 233-234, 246, 314, 327, 337, 392, 431, 527; idealism (german) 50, 61, 395-402
 idee 82, 153, 201, 252, 255, 378, 380, 383-385, 387, 399, 440-441, 447, 451, 455, 461, 473, 476, 478, 529
 identitate 8, 11, 29, 75, 83, 98, 111, 113, 114, 117, 120, 122, 292, 297, 303, 319, 338, 359, 364, 366, 382-383, 388, 397-398, 400, 415, 417, 420, 439, 484, 516, 524; identificare 72, 121, 217, 218, 223, 352-353, 364, 373, 414, 418, 472, 514
 ideologie, ideologic 7, 12-13, 30, 80, 140, 147, 281
 iluminare 13, 98, 218, 256, 259, 265, 279, 280, 354, 391, 440, 460, 466, 510
 iluzie 35, 80, 89-90, 100, 157-158, 187, 189, 196, 212, 214, 247, 253, 256, 284, 315, 317, 330, 343, 356, 359, 367, 405, 407, 434, 443, 475, 512, 528
 imaginar 35, 59, 79, 105, 115, 149, 176-177, 179, 185, 195, 208, 225, 232, 301, 304, 345, 381, 420, 422, 424-425, 428, 456, 461, 468, 473, 527; ~ alchimic 57, 109, 185-186; imaginal 122, 181, 426-427, 506, 516
 imaginație 8, 12, 41, 52, 73, 113, 139, 162, 179, 301, 304, 326, 347, 410, 416, 473, 508, 510; ~ activă 100, 139, 142, 173, 263, 325, 337, 379, 407, 411, 413, 415, 423, 426, 456, 460, 470, 488
 imagine-arhetip 36, 153, 163, 222, 385, 387, 492, 516, 516, 529
 imponderabil 43, 354, 366, 371, 411, 412, 413-414, 428, 494, 522, 530
 imposibil 21, 43, 158, 208, 221, 235, 333, 334-335, 443, 449, 470, 496-497, 510
 impulsie 96, 108, 118, 234, 266, 355, 372, 395, 436, 443, 464
 incantație 31, 70, 90, 290, 295, 349
 inconștient 28, 59, 150, 160, 169, 179, 186, 227, 246, 263, 283, 286-287, 343, 352, 354, 359, 363, 369-371, 419, 472, 494, 508-509, 522-523
 incoruptibilitate 36, 146, 161, 179, 186, 189, 212, 220, 237, 278, 382, 384, 436, 446, 515, 529
 increat 120, 224, 282
 India, indian 282-284, 368
 individuație 118, 161, 169, 254, 283, 298, 300-301, 303, 311-312, 318, 352, 360, 361, 363, 367, 442, 444
 inel 48, 56, 72, 79, 115, 123-129, 244, 400, 526, 530
 Infern 134, 159, 190, 193, 199, 201, 319, 394, 508, 519
 infinit 17, 32, 56, 61, 68, 70, 103-104, 105, 106, 128, 139, 144, 150, 152-153, 154, 158, 161, 163, 180, 206, 224-225, 237, 241, 248, 276, 303, 307-308, 313, 315-316, 318, 324, 329, 339, 341, 428, 355, 380, 397-400, 423-424, 428, 439, 467, 474, 481, 504, 507, 510, 512, 517, 519-520, 525; infinitizare 148, 158, 224, 237, 271, 339, 478, 481, 504, 507, 512
 inflație 6, 8, 42, 69, 156, 164, 186, 220, 352, 364, 405, 428
 influență 18, 40-41, 58, 67, 95, 251, 310, 322, 335, 346, 355, 369, 372, 392, 395, 435, 521
 inimă 14, 19, 42, 69, 79, 98, 134, 136, 138, 143, 151, 174, 190, 194, 202, 203, 205-206, 239-240, 245, 252, 264, 265, 273, 275, 279, 293, 311, 317, 337-338, 347, 349, 359, 362, 364, 374, 381, 384, 399, 401, 412-413, 415, 431, 449, 466, 470-471, 487, 493, 499, 503, 504-505, 507-509, 511, 512, 518, 520, 522-526
 inițiere 25, 27-30, 69, 75, 91, 94, 169, 216, 261, 280, 303, 311, 315, 317, 352, 358, 428, 439, 441, 442, 480, 484, 487, 507, 516
 inscripție 57, 62, 101, 108, 112, 238, 262, 282, 363, 377, 413, 417, 489, 493, 508
 integrare 16-17, 37, 54, 84, 115, 142, 148, 151, 162, 182, 211, 262, 272-273, 279-280, 284, 293, 300, 358, 370, 379, 386, 464, 500, 503-504, 513, 526, 529
 integritate 5, 36, 222, 317, 362, 389, 430, 486, 499, 504, 529

- intelectualitate 13, 26-27, 40, 134, 144, 149, 152, 155, 158, 164-165, 246, 289, 296, 298-300, 320, 323, 426, 431, 452, 467, 512, 514
- intemporalitate 26, 75, 180, 212-213, 333-334, 338, 343, 371, 447, 470, 519, 529
- interioritate 91, 99-100, 124, 143, 147, 265, 308, 313, 335, 348, 366, 369, 390, 427, 439, 451, 464-465, 476, 488-489, 498, 504, 507, 521-522, 527
- intimitate 95, 101, 107, 109, 118, 125, 129, 172, 286, 317, 360, 419, 422-424, 536, 459, 462, 470, 493-494, 505, 516, 524-525, 530
- inversare 135, 139, 172, 181, 184, 203, 211, 224, 330, 336-237, 241, 340, 361, 362, 452, 453, 461, 481, 485, 494, 509, 512-513, 522, 524-525
- invizibil 13, 39, 108, 111, 123, 208, 220, 221, 269, 274, 316, 330, 396, 398, 411, 412, 418, 425-426, 461, 476-485, 491, 506-507, 512, 524
- involuție 157, 174-175, 177, 180, 423, 505
- iraționalitate 20, 53, 55, 286, 289, 378, 456; irațional 5, 94, 155, 263, 287, 314, 473, 494-495
- iris, irizație 295, 406, 488-489, 495-500
- ironie, ironic 72, 79, 135, 153, 166, 195, 196, 199, 320, 339
- Isis, isiac 14, 32, 66, 355, 503
- Islam 19, 107, 185, 412, 425
- istorie 16, 42, 46, 56, 59, 63, 74, 139, 147, 205, 216, 229-230, 232, 238, 321, 344, 477, 506, 514; ~ a ideilor 5-6, 8, 53, 66, 139; ~ a filosofiei 6, 10, 14, 16, 23, 145, 418; ~ a filosofiei hermetice 27, 44-45, 90; ~ a religiilor 12, 169; ~ a științelor 8, 61, 66
- Iudaism 185, 349
- Iupiter 357
- Ixion 191-192, 341, 392, 394
- izbăvire (răscumpărare) 20, 25, 45, 49, 87, 122, 266, 350, 447, 453, 460, 471, 500, 512, 515, 520
- I**
- îmbrățișare 315, 435, 461, 483-484
- împăcare 183, 276, 292, 327, 342, 356, 413, 430, 479, 482, 525
- împărăție (regat) 159, 161, 183, 185, 188, 211, 373, 426, 469, 498
- încăntare (mers) 15, 27, 30, 34-35, 42, 68, 90, 93, 104, 109, 128, 131, 174, 205, 208, 214, 219, 227, 239, 255-256, 275, 280, 327, 334, 349, 381, 385, 387, 410, 412, 415, 425, 463, 568, 470, 488, 507, 510, 514, 524, 528-529
- înălțare 18, 269, 326, 433, 441
- închidere (conținere) 18, 42, 59, 88, 92, 118, 125, 127, 142, 146, 153, 158, 191, 199, 239, 264, 272-284, 295, 347, 373, 389, 430, 493, 505, 507, 516
- închisoare (temniță) 21, 101, 104, 111, 121, 125, 128, 224, 239, 283, 472, 500
- îndrăgostit 52, 181, 183, 488, 492-494, 497-498, 497-498, 516
- înger 39, 145, 194, 201, 207, 290-291, 317, 373, 412, 414, 428, 429, 487, 500, 516, 520, 523; îngeresc 40, 412, 427, 526, 528
- îngrădire, îngrăditură 6, 54, 68, 91, 95, 101-103, 105, 107, 118, 203, 267, 294, 351, 362, 397, 414-415, 445, 472, 473, 480, 522
- înmulțire (sporire) filosofală 21, 37, 43, 55, 107, 113, 119-121, 125, 159, 146, 187, 196, 228, 261, 279, 283, 297, 370, 379, 455, 468, 499, 503-504, 525, 529
- innobilare 178, 208, 229-230, 234, 238, 243, 247, 292, 502
- însoțire 33, 205, 238, 261, 265-266, 281, 295-296, 349, 380, 399, 440, 465, 479, 490
- înțoarcere 18, 65, 69, 71, 78, 118, 137, 183, 190-192, 214, 223, 233, 243-244, 263, 281, 284, 297, 313, 323, 344, 357, 358, 384, 437-438, 443, 448, 463, 476, 512, 524
- întrupare, intruchipare 13, 27, 30, 33, 42, 79, 99, 105, 111, 117, 128-129, 141, 145, 152, 177-179, 181, 190, 199, 211, 220, 246, 283-284, 288-289, 295, 296, 332, 342-344, 354, 369, 378, 385, 390, 393, 405, 410, 412, 424, 431, 432, 452, 461, 475, 485, 492, 497-500, 510, 518
- întuneric 229-230, 344, 480, 511; întunecare (obscuritate) 30, 40, 88-92, 97, 125, 131, 171, 177, 184, 219, 251, 263, 347, 352, 400, 402, 406, 416, 487, 491, 492, 502, 503, 523, 530
- înțelepciune 9, 44-45, 61-62, 69, 77, 81, 136, 150, 185, 191, 222, 261-262, 268, 278, 297, 323, 343, 352-355, 358, 364, 372, 385, 390, 428, 508-509
- înțelept 6, 45, 49, 96, 121, 128, 140, 151, 168, 186, 191, 210, 262, 293, 379, 389, 501

- J**
- Jabir 412, 426
- Jambet C. 23, 145
- Jankélévitch V. 175, 287, 332-333, 360
- Jaspers K. 180
- joc 11, 15, 21, 55, 59, 78-79, 92, 97, 99, 106, 122, 127, 139, 172, 195, 201, 203, 210-228 (Marele Joc), 250, 269, 283, 294, 298-301 (Jocul cu mărgelile de sticlă), 316, 320, 323, 327, 331, 348, 352, 356, 368, 405-406, 433, 497, 499
- Jollivet-Castelot F. 53, 56, 64, 66-67, 70-73, 76, 85-86
- Jonas H. 264
- Jonson B. 150, 431
- Jouve P.J. 170, 186, 286, 292, 394, 466
- Jung C.G. 8, 11, 26, 88, 118-119, 124, 126-127, 148, 153-155, 160-162, 164, 169-170, 177-180, 182-183, 193, 227, 234, 278, 294-295, 300, 327, 330, 352, 353-355, 358-359, 362-366, 368-373, 379, 384-387, 390, 420, 473, 519
- Jünger E. 36, 147, 186, 190, 475, 506, 514
- K**
- Kabbala, cabalistic 4, 70, 95, 151, 226, 315, 348, 384, 502
- Kandinsky V. 167, 464
- Kant I. 56, 61, 67, 286
- Kassner R. 287, 316-317
- Keyserling H. von 331
- Kierkegaard S. 8, 38, 43, 79, 152-154, 160, 191, 240, 264, 288-289, 296
- Kleist H. von 292
- Klossowski P. 194-195, 248, 416
- Koyré A. 127
- Kubin A. 330, 461
- Kundry 172, 441-442
- L**
- labirint 34, 92, 105, 161, 326, 347
- laborator 55, 61, 63, 201, 233, 234, 238, 289, 392, 445
- Lacarrière J. 194
- Lacoue-Labarthe Ph. 247, 335
- Lagneau D. 90, 101-102, 108, 261, 271
- Lamarck J.B. 16, 474
- Lambert G. 88-89, 93
- Lambsprink 91, 124, 178, 278
- lanț 48, 50, 53-56, 69, 71, 73, 103, 143, 160, 176, 226, 246, 334, 347, 368, 392, 399, 417, 469, 513
- Lascaut G. 459
- Lasker-Schüler E. 204
- latență 9, 20, 28, 146-147, 168, 171, 174, 179, 184, 194, 198, 205, 239, 272, 291, 353, 359, 362, 360, 455, 468, 502, 516
- Lautréamont (conte de) 203, 346
- Lavoisier A.L. de 16, 49-51, 54-55, 68, 71
- Le Breton G. 41
- Le Clezio J.M.G. 470
- leac (theriac) 10, 124, 135, 241, 329, 333, 343
- lectură 42-47, 53, 63, 89-110, 114, 118, 124, 127, 140, 175, 181-182, 186, 214, 305, 325, 368, 395, 405, 422, 424, 427, 455, 468, 497, 529
- legătură 10-11, 17, 19, 28, 31, 34, 40, 44, 53-57, 62, 66, 81, 85-86, 95, 100, 107, 109, 123-124, 143, 158-159, 186, 192, 193, 201, 203-204, 221, 224, 228, 241, 243, 254, 265, 268-272, 274, 283, 289, 298, 302, 306, 314, 316, 335, 338, 353, 358, 364, 368, 371, 382, 385, 392, 396, 404, 411, 413-414, 417-419, 423, 426, 427, 437-438, 447, 466-475, 480, 484, 485-488, 490, 488, 497, 499, 501, 505, 513, 527, 529
- lege 16, 34, 62, 67-68, 72, 74, 77, 79, 82, 109, 128, 172, 175, 184, 200, 201-202, 211, 214, 223, 229, 249, 262, 282, 306, 323, 333, 347, 382, 384, 391, 410, 463, 464
- Leibniz G.W. 38, 67, 287, 372
- Leiris M. 265
- Lenglet-Dufresnoy (abatele) 25, 44
- lepră 79, 171, 178, 229, 275, 518
- Lévi-Strauss C. 323
- Levinas E. 128
- licorn (unicorn) 259, 505
- limbă 14, 20, 42, 87, 88, 100-101, 103, 107, 110, 113, 121, 251-252, 299, 337, 371-372, 380, 415, 416, 419, 428, 455, 468, 470, 476, 485, 521, 526-527
- limbaj 6, 26, 28, 48, 51, 62-63, 85, 113, 176, 231, 252, 280, 293, 346-348, 353, 363, 365, 372, 404, 407, 413/414, 429, 431, 455, 481/482, 485, 517; ~ urobolic 20, 29, 88-111, 118, 273, 275, 281, 349, 381, 386, 395, 503
- limburi 18, 158, 173, 179, 185, 190, 193, 203, 207, 209, 214, 223-224, 228-229, 303
- limită 56, 61, 68, 82, 99, 102, 107, 136, 141-143, 175, 178, 186, 204, 212-213, 221, 263, 283, 309, 343, 360, 364, 372, 416, 421, 429, 435, 437, 473, 475, 493, 495-496, 500, 517, 520, 528

- limitare 119, 147, 179, 233, 238, 311, 315, 394
 lipsă de măsură 134, 138, 140, 313, 316-317
 liră 290-291, 301, 305
 lirism 6, 69, 194, 203, 423, 428-429, 468, 481, 508
 liturghie 13, 41, 94, 115, 268, 320, 442, 468
 Lina de Aur 290, 345
 loc: adevărat (creuzet) 10, 17, 23, 29-30, 44, 59, 84, 86-87, 91, 96, 110, 112-113, 122, 124, 158, 163, 174, 193, 203, 217, 218-219, 227, 251, 253, 256, 263, 271, 272, 275-276, 289, 298, 300, 302, 306, 323, 335, 356, 358, 378, 381, 385, 387, 389, 399, 405, 407-409, 413-415, 419, 427, 447, 472, 475, 477, 483, 489, 491, 493-494, 500, 502, 506, 510, 520, 525, 528; *chora* 383, 418, 473, 502
 Lodge Sir O. 72
 logică: clasică 11, 14, 16, 29, 33, 43, 88, 94, 96, 102, 106, 123, 154, 158-159, 170, 179, 183, 195, 212, 216, 222, 224, 225, 230, 232-233, 242, 253-254, 266, 310, 325-326, 334, 338, 341, 346-347, 365, 369, 371, 388, 425, 435, 455, 512, ~ filosofală 11, 59, 84, 89-90, 97, 100, 102, 104-105, 108, 115, 126, 127, 147, 173, 175, 176, 181, 186, 216, 236, 254, 326, 339, 374, 384, 397-398, 435-436, 441, 499
 logos 10-11, 15, 105, 114, 255, 500
 Lucas L. 8, 70, 76, 80-81, 84, 305-308, 310
 Lucifer 192
 lucrarea Artei 8, 12, 19, 31, 35, 39, 77, 81, 98, 101-102, 107, 112-114, 141, 146, 162, 177, 178, 186, 189, 220, 228, 238, 242, 252, 261, 263-264, 269, 271, 279, 289, 295, 298, 318, 338, 343, 348, 362-363, 370, 392, 407-408, 425, 446, 461-462, 470, 472, 494, 498-499, 503, 510, 522-524, 530
 Lucrețiu 54, 67
 Lulle R. 412, 492
 lume (viziunea asupra lumii) 13, 87, 128, 139, 206, 211, 268-269, 478, 480
 lumină 20, 31, 42, 46-47, 62, 70, 90, 98, 105, 109, 139-140, 142, 156, 171, 174, 185, 191-193, 212, 216, 221, 243, 264, 267, 274, 279, 291, 313, 315, 324, 327, 347, 350, 352-353, 360-362, 366, 377, 380, 386, 390-391, 393, 406, 427, 443, 449, 461-462, 471, 485, 487, 491, 497, 509, 520, 528; secolul Luminilor 5-6, 17, 333; luminozitate 89, 98, 141, 351, 356, 378, 399, 400-401, 461, 488, 491, 498, 516
 Luna 110, 125, 127, 206, 214-215, 219, 226, 273, 286, 290, 303, 317, 351, 355, 358-359
 lup 164, 278, 300
 Lupasco S. 346
- ### M
- Mabille P. 459
 Maeterlinck M. 63-65, 69-70, 72, 75
 mag (vrăjitor) 38, 75, 145, 149-151, 160, 234, 268, 271, 282, 289; magie 31, 49, 53, 67, 69, 74, 79, 88, 104, 139, 156, 159, 176, 186, 218, 223, 226-227, 268, 272, 287-288, 293, 308-314, 316, 319-320, 322, 326, 349, 389, 441, 445, 447, 452, 455, 464, 468, 477; ~ naturală 155, 262, 268-269, 332-339, 389, 390, 412, 418, 485
 magnetism, magnetic 67, 226, 270, 332, 337, 369, 444, 450, 454, 493; magnetizare 75, 189, 344, 350, 460, 529
 Magnien V. 292
 magnificare (mărire) 36, 176-177, 185, 191, 208, 228, 230, 323, 346, 415, 444, 448, 507, 524, 529
 Maier M. 92, 97-98, 114, 125-126, 270, 276, 278, 293, 301, 379, 503
 maieutică 266, 387
 maimuță, a maimuțări 59, 68, 76, 105, 128, 156, 196, 259, 279, 297, 383, 468, 472, 488
 Malevitch K. 511
 Mallarmé S. 32, 72, 189, 191, 197-203, 212-213, 225, 290
 Malraux A. 137
 mandala 124, 363-364, 371, 387, 526
 manifestare 28, 75, 90, 104-105, 107, 109, 117, 146, 175, 181, 215, 221, 231, 235, 238, 243, 248, 288-289, 305, 321, 332, 361, 362, 390, 393, 396, 405, 407, 410, 432, 436, 452, 453, 459, 478, 488, 510, 519, 525-526; a manifesta 20, 108, 111, 126, 157, 244, 262, 286, 296, 313, 327, 351-352, 364, 374, 379, 389, 398, 402, 404-409, 411-412, 419, 422, 444, 447, 420, 457, 461, 498, 504, 517
 Mann Th. 13, 79, 97, 151, 163, 186, 250, 277, 289, 311, 313-314, 318-322, 326, 433-434, 436, 439, 443, 496
 Marcus Aurelius 14
 Marea Operă 4, 7, 9, 15-17, 19-20, 26, 34-35, 42, 57, 64-67, 97, 99, 133, 138, 144, 149, 159, 189, 198-199, 207, 250,

- 251, 268, 280, 293, 299, 309, 311, 321, 346, 373, 377-378, 384, 391, 403, 433, 434-435, 440-442, 463, 502, 516, 529, 530
 Maria (Fecioara) 154, 161
 Maria Evreica 354, 519
 Marlowe C. 149-150
 Marquès-Rivière J. 90
 Marquet J.F. 5, 336, 338-339, 414
 Marx K. 81
 matematică 84, 203, 287, 299-300, 304, 320
 materia prima 15, 30, 55, 58, 77, 86, 108, 110, 115, 117-122, 155, 182, 211, 227, 231, 235, 249, 276, 306, 309, 311, 326, 332, 348, 384, 394, 405, 431, 436, 461, 463, 488, 506, 510, 524
 materialism 9, 64, 73, 81, 85-86, 113, 192, 210, 281, 336, 392, 422, 499; materialism/spiritualism 17, 58, 157, 191, 340; materialitate 105, 295, 306, 381, 441, 449, 451, 460, 471, 501, 504, 506, 510, 516
 materie (filosofală) 30, 33-35, 89, 90, 92-93, 96, 97-98, 100-105, 106-109, 112-116, 120, 121-129, 167-168, 170, 171, 173, 181-182, 200-201, 215, 219, 224, 228, 235, 238, 242, 249, 261, 265, 266, 269, 274-275, 278, 283, 289-294, 297, 309, 318, 329, 331, 338, 351-352, 362, 379, 388, 405-406, 410-413, 415, 425, 432, 441-443, 459-460, 502-507, 519, 523, 529-530
 matrice, matricial 315, 333, 338, 383-384, 398, 401, 436, 456, 463, 491
 Maxim din Tyr 292
 măsură 142, 286, 316-317, 383, 429, 444
 medicină 12, 28, 56, 116, 124, 135, 175, 232-233
 mediere (mijlocire) 13, 16-17, 19, 21, 36, 66, 68, 72, 81, 83, 85, 95, 97, 116-117, 120, 142, 152, 156, 158, 168, 170-171, 174, 178, 197, 206, 208, 241, 245, 269, 270-272, 282, 286, 288-289, 293, 300, 302-303, 306, 316, 319, 335, 338, 340, 342, 346, 349, 371, 392, 395-402, 419, 427, 435-436, 438, 440-441, 463, 471, 472, 476
 meditație 14, 19, 49, 58, 154, 169, 220, 251, 254, 263, 269, 297, 304, 322, 328, 343, 356, 369, 377, 385, 386-387, 390, 404, 423, 460, 467, 472, 475, 479, 516
 mediu 176, 271, 288, 296, 308, 386, 488
 Mefistofeles, mefistofelic 150, 153-154, 156, 158, 160-161, 166
 melancolie 138, 152-153, 161, 171, 176, 177, 180, 191, 317, 319, 519
 melodie 69, 93, 180, 440
 Mély F. de 275
 Menard L. 65-66
 Mercur (filosofal) 48, 50, 103-104, 116, 125-127, 140, 167, 275, 284, 290-291, 301, 303; Mercurius 11, 71, 140-141, 223, 292, 354, 371, 378, 472, 519
 Merleau-Ponty M. 332, 377, 386, 417, 424, 458, 460-461, 475-485
 mesianism, mesianic 80-83, 135, 308
 metafizică 5, 9, 14, 51, 56, 95, 109, 117, 194, 202, 231, 234, 236-237, 252-253, 256, 304-307, 329, 367-368, 386, 393, 410, 417-418, 422, 428, 438-439, 442, 443, 453-454, 465, 476, 484, 519-520; ~ experimentală 12, 26, 28-29, 79, 210-211, 216-217, 220, 226, 404, 428, 429-430, 446
 metaforă 33, 35, 98, 121, 157, 173, 187, 245, 332, 238-239, 346, 357, 362, 367, 393, 408, 414-415, 428, 430, 436, 461, 464, 520, 526; metaforă 32, 104, 332, 408; metaforizare 32, 412-413, 416, 437, 459-461, 520
 metal 39, 50, 71-72, 90, 103, 111, 114, 116, 121, 178-179, 296, 395, 412, 472, 504, 529
 metodă 27, 32-37, 48, 67, 70, 93-100, 103, 271, 298
 mișcare 11, 21, 65, 84, 98, 102, 108, 112, 118, 123, 136, 142, 176, 207, 217, 232, 287-288, 306, 313, 336-337, 344, 397, 413, 436-440, 442-444, 464-465, 472, 480-482, 489-490, 508-509, 513-514, 518-519, 530
 Michaux H. 20, 122, 129, 224, 427-430, 486, 493, 508, 519
 Michelet V.E. 69
 microcosm/macrocism 70, 90, 104, 106, 116, 139, 145, 268, 275, 282, 284, 333, 369, 388, 515
 Miezul Noptii (Miazănoapte) 239, 244, 277, 342, 355, 358-360, 381
 mijloc (mediu) 11, 67, 170-172, 222-223, 280, 282, 302, 306, 313-315, 335-336, 357, 366, 386, 427, 471-472, 475, 483, 489, 500, 509, 520, 530
 Milosz O.V. de L. 21, 145, 171, 179, 192, 224, 375, 392, 423, 472, 508, 518-520
 mină 35-36, 100, 103, 105, 182, 204, 523
 mineral 26, 67, 71, 291, 524
 mîntuire (salvare) 18, 56, 98, 161, 192, 194, 196, 200, 242, 250, 251-252, 254, 255, 280-281, 291-292, 295, 305, 312,

- 320, 329, 434, 437-439, 441-442, 464, 507
 minunat 8, 44, 89, 95, 276, 351
 miracol 105, 196, 209, 225, 238, 266-267, 274, 331-332, 339, 389, 416, 428, 460, 472, 497, 509
 mister 31, 45, 61-62, 63, 88, 90, 105, 115, 123, 216, 263, 321, 325, 385, 419, 438, 464, 502; Misterele 29, 69, 268, 292, 439, 506
 misticism 8, 71, 159, 386, 392; mistic 5-6, 12, 35, 42, 58, 62, 63-64, 76, 90, 107, 137, 169, 190-191, 227, 247, 280, 281, 326, 336, 338, 380, 395, 445, 473, 474, 478, 488, 494, 496, 512, 513-514, 516, 518
 mit 28, 42, 94, 96, 134-137, 137, 140, 145, 178, 272, 284, 317, 433, 436, 439, 448, 497; mitic 93, 136, 190, 226, 280-281, 298, 313, 329, 355, 437, 456, 529; mitologie 8, 281, 488, 490, 506
 moarte 9, 21, 39, 66, 115, 118, 120, 123, 124, 133, 135, 137, 141, 145, 150, 153, 161, 167, 169, 171-172, 174-175, 184, 186, 199, 210-211, 218, 228, 242, 249, 268, 275, 291, 300-301, 314, 322, 329, 341, 342, 351, 355, 360, 373, 382, 401, 424, 432-433, 442, 445, 449, 453, 454, 465-466, 474, 496-497, 512, 517; moartea lui Dumnezeu 231-232; mortificare 90, 92, 95, 167, 169-170, 170, 173, 268, 303, 454
 modern 13, 15, 18, 27, 38, 61, 177-178, 180, 208, 211, 215, 230, 237, 246, 263, 427, 463, 468, 513; modernitate 7, 15-17, 152, 183, 192, 262, 321, 344, 425
 Moise 70, 354
 monism 67, 71, 175, 217, 226
 monstruozitate 200, 240, 242-243, 350, 308, 368, 387, 472, 508
 morală 12, 23, 38, 85, 102, 184, 233-236, 237, 263, 286, 298, 466, 500
 Morienus 45, 108, 123, 154, 269
 mormint 8, 49, 82, 104, 167, 170-171, 212, 315, 487
 Mozart W.A. 288
 Müller M. 65, 223
 multiplicare (înmulțire) filosofală 11, 21, 36, 99, 112-113, 118, 146, 196, 261, 279, 298, 315, 322, 380, 412, 423, 430, 446, 460, 485, 503-504, 513-514, 517, 526
 multiplicitate 8, 13, 15, 72, 99, 100, 107, 110, 219, 245, 302, 360, 368, 396, 404, 428, 443, 454, 456, 482, 512-514
 munte 43, 103, 110, 131, 172, 179, 214, 221, 227, 387, 524
 muzică 20, 84, 87, 97, 170, 172, 174, 184, 200, 202, 206-207, 270, 285-328, 396, 408, 414, 434-435, 442, 524

N

- Nancy J.L. 335
 Narcis, narcisism 202-203, 311, 388, 420, 490, 497
 Nasr S.H. 128, 269
 natură (filosofia alchimică a naturii) 48, 163, 221, 324, 328, 377-402, 418, 424, 480, 482, 484-485; *Naturphilosophie* 6, 16, 69, 151, 158, 163, 296, 340, 378, 384, 395, 420; Natură/Artă 141, 162, 179, 261-272, 279, 505
 naturalizare 20, 35, 100, 115, 117, 248, 266, 272, 289, 310, 321, 325, 327, 378, 384, 386-387, 393, 414-416, 422, 424, 434, 436, 439, 441-442, 444, 462, 498; naturalism 38, 98, 197, 234, 339, 377, 391, 467, 498, 515
 neant 14, 42, 153, 158, 171, 180, 183, 199, 201, 209, 220, 256, 283, 290, 296, 331, 342, 360, 474, 478, 482-483, 485, 516
 nebunie 44-45, 56, 84, 150, 152, 172, 198, 318, 348, 352, 360-361, 364, 411, 450, 451, 464, 471, 481, 508
 negație 147, 159, 164, 180, 108, 212, 245, 287, 296, 377, 478, 482, 508, 518
 negru (întuneric), negreală 8, 18, 84, 90, 94, 135, 167, 184, 189, 197, 203-204, 218-219, 224, 234, 240, 253, 256, 294, 327, 379, 409, 437, 486-490, 492, 493, 500, 503, 506
 nemurie 21, 42, 82, 83, 118, 131, 137, 141, 146, 153, 176, 209, 224, 261, 276, 329-330, 332-334, 340-341, 369
 Nerval G. de 41, 150, 158, 176, 189, 431
 neutru, neutralitate 36-37, 78, 83, 184, 272, 339, 418, 424, 452, 466
 Nibelungi 182-183
 Nicolaus Cusanus 7, 265
 Nietzsche F. 12, 14, 18-19, 23, 25, 38, 65-66, 68, 92, 160, 181-183, 185, 189, 194-195, 208, 229-251, 253-254, 286, 296, 298, 303, 311-313, 321, 330, 344, 346, 351-352, 357-364, 366, 372, 409, 410, 416, 436, 441, 443, 477, 518
 nigredo 79, 110, 137, 147, 167, 170-172, 182, 185-186, 215, 254, 274, 283, 361, 379, 410, 424, 530

- nihilism (criza nihilismului) 19, 183, 229, 231-233, 235-236, 238, 240, 243-244, 247, 249, 251-252, 257
 nimic 167, 180, 201, 217, 339, 518, 520
 Nin A. 14, 163-164
 noapte 39, 74, 131, 137, 145, 147, 160, 168-172, 185, 187, 189, 199, 204, 215, 228, 230, 236, 251, 252-253, 286, 322, 351, 402, 441, 486-492, 526
 nocturn 20, 35, 40, 170, 172, 185, 205, 333, 351, 358, 486-489, 498, 513
 nor 97, 118, 168, 270, 463
 nostalgie 9, 17, 40, 53, 136, 145, 173, 193, 281, 298, 300, 302, 323-334, 367, 447-448, 453, 496, 527-528
 Novalis 34-36, 172-175, 180, 301-302, 332-333, 335-339, 344, 431, 433, 507
 nucleu (sîmbure) 25, 70, 93, 95, 101-102, 104, 121, 142, 143, 171, 191, 337, 413, 416, 433, 481
 nume 107-111, 113, 119, 121, 186, 470
 Nuntă chymică 71, 121, 181, 195, 214, 219-220, 313, 318, 453, 488, 505
- O
- oblic, oblicitate 229, 407, 459, 469, 483
 obscurantism 5, 88
 obsesie (bîntuire) 135, 220, 313, 318, 355, 378, 467, 471, 475, 477, 498, 508
 Occident 15-19, 23, 29, 53, 127, 133, 135, 137, 141, 144-147, 149, 154, 162, 206, 207, 214-219, 223, 226, 229-232, 236, 237, 251-257, 276-280, 282-284, 316, 330, 363, 367, 374, 379, 387, 426-427, 445, 447, 450, 506-507, 512-513, 530; Extremul ~ 17-18, 68, 131, 154, 185, 189, 205, 235, 238, 251, 506
 ochi 111, 115, 142, 205, 211, 220-221, 224, 227, 230, 239, 295, 313, 352, 404, 406, 412, 423, 459, 461, 463-465, 487, 489-490, 492, 500, 503, 517, 519, 528
 oculare 8-10, 19, 85, 91-92, 96-99, 108, 144, 168, 176, 221, 228, 246, 255, 262, 281, 311, 327, 343, 361-362, 389, 391, 396, 400, 402, 406-407, 412, 418, 427, 455, 484, 494, 500-501, 510, 515, 529; occultism 5, 8, 64-65, 67, 69, 86, 151, 420, 479
 odisee 10, 16, 504
 oglindă 33, 39, 100, 109, 150, 163, 188, 198, 230, 356-357, 367-368, 378, 388, 426, 470-471, 476-477, 487, 490, 498, 517
 Olliffe Ch. 52
 om: al dorinței 15, 153, 156, 392; ~ faustic 153-156, 159-160; ~ al limburilor 155, 188-209, 216; ~ de Operă 145, 147, 163, 189-190, 264, 279-280, 409, 511; supraom 245-248; ~ teoretic occidental 156, 165, 192, 229, 303, 322; ~ tragic 443
 omogenitate 59, 75, 90, 111, 127, 176, 187, 213, 275, 386, 419-421, 425, 493, 508
 ontologie, ontologic 20, 90, 94, 136, 183, 221, 281, 380, 403-407, 418, 460, 461, 479, 482, 485, 503, 513
 Operă 21, 26, 34, 37, 83, 95, 97, 104, 106, 113, 118, 121-122, 126-127, 139, 154-155, 161-162, 181-182, 185, 189, 191-192, 198, 202, 215, 217, 224, 228, 234, 250, 264-265, 272-273, 277, 279, 280, 286, 299, 313, 316, 322, 326-327, 329-330, 343, 34, 378-379, 381, 387, 389, 394, 403, 409, 425, 432-433, 439, 441, 446, 452, 463, 499, 502, 53, 528-530; fazele Operei 80, 379, 514; actul de a Opera 10, 119, 138, 188, 198-199, 250, 262, 264, 267, 272, 279, 326, 329-330, 343, 361, 364, 378, 381, 384, 425, 448, 498, 500, 524; dorința de a Opera 15, 188, 191, 425; Operare 328, 355; punere în Operă 25-27, 30, 45, 55, 59, 67, 76, 109, 114, 116, 121-127, 154, 218, 224, 254, 262, 269, 279, 283, 285, 292, 292, 299, 311, 328, 355, 361, 364, 378, 382, 387, 389, 394, 403, 413-415, 422, 432, 439, 446-448, 451, 454, 480, 492, 498, 500, 524, 529
 Operă (de artă) 33, 137, 188-189, 191, 208, 227, 229, 241, 248-251, 316, 462, 463, 487, 491, 529
 operativ 11, 19, 29, 51, 58, 86-87, 90, 94, 102, 108, 112, 115, 120, 185, 227, 251, 265, 294, 297, 315-316, 334, 351, 372, 377, 384, 387, 407, 409, 422, 429-430, 434, 438, 481, 505, 524
 operativitate 25, 38, 45, 52, 55, 68, 71, 75-76, 79-81, 86-87, 171, 205, 252, 279, 281, 299, 301, 331, 336, 346, 358, 369, 373, 453-454, 478-479, 529-530
 operator 51, 55, 58, 60, 68, 71, 76-77, 84, 87, 94, 128, 262, 272-273, 281, 326, 387
 opiu 187, 313, 450
 Opus chemicum 219, 285
 orbită 128, 183, 276, 464, 492, 502
 orchestrare 20, 42, 93, 123, 197, 295, 297, 409, 425, 437, 446, 465
 Orfeu 70, 191, 290, 394, 523, 525
 orgă 294-298, 300, 304

Orient 15-17, 65, 137, 146, 148, 165-166, 197, 200, 215, 217, 223, 226, 251-252, 272, 277, 278-280, 282-284, 300, 327, 330, 342, 363, 372, 379, 418, 426, 507, 527, 530
orientare 15-17, 34, 58, 85, 90, 92, 136, 148, 200, 211, 223, 227, 267, 272, 304, 308-309, 314-315, 320, 325, 355, 365, 382, 391, 396, 398, 418, 454, 464, 475, 482, 486-487, 500, 524-525, 528, 530
origine 12, 45, 53, 61, 64, 74, 106, 117-121, 126-127, 180, 182, 196, 205, 212, 232, 255, 281, 311, 341-342, 372, 392, 396, 472-473
orizont 5, 199, 224, 237-238, 275, 485, 491, 498, 510
Osiris 355, 503
otravă 11, 20, 229, 320
ou-topos 10, 155, 300, 493
ou (filosofal) 29, 59, 90, 112-114, 225, 282, 294, 325, 465

P

Palingenezie 16, 71, 73
Panaceu 12, 19, 59, 65-66, 74-75, 81, 83, 171, 182, 187, 229, 333, 350, 504
Papus 32, 67, 69-70, 86
Paracelsus 7, 20, 31, 67, 116, 151, 162, 268, 324-325, 368, 390, 405, 407, 455, 456, 467, 492, 494
Paradis, paradisiac 343, 448
Paradox 50, 94, 108, 110, 113, 162, 170, 171-172, 242, 266, 338, 352, 355, 363, 404, 442, 450, 505, 642, 509; paradoxal 19, 95, 109, 113, 152, 177, 208, 333, 335, 353, 422, 462, 491, 494, 527
Parsifal 172, 181-183, 185, 317, 434, 439, 440-443
Pascal B. 157, 263
pasional 37, 68, 84, 104, 181, 232, 244, 245, 249, 292, 305, 406, 432, 452, 466, 494, 505, 510, 524
Pastoureaux H. 346
Paulhan J. 4, 23, 444
păcat 117, 137, 161, 164, 181, 193, 510
păgîn, păgînism 64-65, 112, 288-289, 296
pămînt: filosofal 36, 94, 128, 184, 254, 394, 501-530; reîntoarcerea în ~ 119, 145, 190, 295, 348, 361, 411, 502-530
păpușă 421, 489, 495
păzitor 116, 339, 381, 415, 444
pecete 99, 102, 113, 226, 311, 316, 332, 365, 367, 383, 387, 466, 469, 480, 503
perfectiune 43, 60, 74, 79, 101, 110, 117, 137, 188, 196-197, 207, 246, 268, 293, 302, 349, 379, 382, 433-434, 469

periferie 36, 163, 326, 341, 381, 495, 521
Perrot E. 51, 92, 294
perseverență (stăruință) 35-36, 98, 110, 225, 265, 280, 515
perversiune 13, 42, 137, 164, 193, 234, 235, 268, 359, 416-422, 495; perversitate 13, 42, 162, 179, 227, 299, 317, 318, 320, 323, 453, 518
petrificare 141-142, 233, 253-254, 302
Philalèthe 151, 379
Phoenix 339
piatră 8, 43, 71, 100, 110, 117, 197, 237, 242, 260, 290, 298, 310, 356, 439, 443, 460, 467-476, 478, 523-524
piatră filosofală 8, 36, 43, 49, 54-55, 69, 70-71, 108, 154, 189, 234, 240, 249, 264, 278, 305, 311, 315, 325, 335, 337, 344-345, 348, 401, 458, 510, 526
pictură 87, 316, 451, 458, 460-464, 476, 477, 479-482
pierdere (pieire) 18-19, 80, 152, 155, 171, 175-176, 184-185, 206, 228, 242, 249, 303, 321, 396, 411, 414, 424-425, 448, 524
pîrguire (coacere) 39, 98, 106, 115-116, 147, 161, 178, 219, 230, 239, 245-246, 301, 317-318, 348, 405, 470, 522, 525, 528
Pitagora, pitagoreic 70, 305, 311
plasticitate 14, 18, 34, 152-153, 245, 266, 301-302, 321, 336, 344, 434, 460, 520
Platon 10-11, 61, 70, 134-136, 138, 157, 170, 286, 305, 308, 311, 382-384, 407, 416-417, 502, 527; platonice 10, 35, 38, 52, 58, 123, 233-234, 270, 304, 308, 372, 383, 405, 416, 418, 447, 473, 516
plin, plenitudine 42, 107, 115, 154, 176, 185, 222, 244-245, 274, 327, 339, 351, 352-353, 355, 359, 380-381, 383, 387, 388, 389, 399, 411, 414, 425, 428, 451, 485, 499, 519, 521, 527-528
Plotin 117, 157
plumb 10, 40, 73, 74, 121, 124, 133, 144, 145, 147, 189, 192, 194, 204-205, 217, 226, 234, 236, 276, 336, 362, 392, 465, 497, 498, 511, 525
Plutarh 355, 503
Poe E. 191, 421
poet 21, 41, 87-88, 139, 164, 164, 186, 201, 240, 293, 310, 353, 392, 400, 412, 417, 424, 427, 436, 488, 490-491, 524
poezie 41, 58, 105, 144, 186, 191, 197, 198, 200, 211, 217-220, 222, 255, 286, 287-294, 317, 326, 332, 344-345, 369,

397, 409, 416, 446, 452-454, 497-498, 518, 519-521, 527-528
Poisson A. 35, 91, 116
polaritate 15, 30, 75, 106, 114, 156, 160, 162, 170, 175, 223, 227, 241, 266, 278, 286-287, 303-304, 325, 335, 342, 347, 349, 366, 377, 387, 399, 407, 429, 486, 488-489, 492, 494, 500
polifonie 93, 194, 207, 294-295, 464
ponderare filosofală 15, 19-20, 31, 36, 40, 78-79, 102, 105, 109, 111, 117-118, 126-127, 218, 223, 262-264, 278, 301, 304, 308, 325-326, 338-339, 352, 357, 370, 378, 406, 410-411, 424, 426-427, 450, 463, 466, 500, 502, 509, 523, 529
Porta G.B. 262, 268
postulare 9, 13, 15, 36, 143, 158, 188, 194, 242, 265, 441, 512
postură 27, 92, 107, 109, 208, 233, 237, 238, 253, 256, 263, 265, 269, 277, 282, 301, 315, 353, 363, 429, 452-453, 455, 499, 510
pozitivism 37, 44, 49, 51, 54-56, 61, 63, 64, 66, 86, 89, 150, 232-233, 246, 467
prag 92, 184, 188, 202-203, 309, 442-443, 494, 500, 528
prăpastie 141, 197, 314, 453
praxis (practică) 12, 16, 40, 58, 62, 79, 97, 111, 237, 283, 351, 359, 378-379, 392, 430
presocratici 280, 408-409
prezență 141, 206, 221, 255, 316, 340, 352, 383, 389, 396-399, 406, 410-412, 434, 472, 499, 516, 526-528
principiu 4, 50, 55, 72, 94, 124, 144, 175, 215, 219, 231, 268, 290, 305, 311, 340, 341, 361, 384, 391, 397, 403-404, 409, 410, 422, 447, 480, 501, 529
prismă 57, 104, 294, 349, 507, 514, 529
privire 17-18, 30, 37-39, 101-102, 118, 170, 196, 214, 221-222, 237, 240, 255, 256, 275, 313, 326, 347, 363, 372-373, 380-381, 403, 406-408, 422-423, 454, 458-500, 507, 512-513, 522, 530
probă (dovadă) 10, 62, 71, 86-87, 215, 250, 427, 479
producție, productivitate 12, 196, 217, 263, 359, 418
profeție (prezicere), profetic 18, 143, 150, 192, 322, 338, 362, 365, 426, 519
progres 81, 133, 144, 165, 175, 192, 210; progresism 17-18, 54, 133, 136-137, 146, 191
Progressio harmonica 294, 296
Prometeu, prometeic 133-140, 143-145, 150, 235; prometeism 39, 82, 133, 136, 139-140, 144-145, 147

propedeutică 68, 81, 93, 118, 148, 263, 283, 304-305, 460, 470
Proust M. 249-250, 300, 332, 373, 435, 515-516
Pseudo-Democrit 45, 380
pseudomorfoză 473
psihianaliză 58, 156, 169, 419-421
psihologie (abisală) 12, 26, 124, 169, 181, 298, 300, 385, 422
punct 30-31, 37, 69, 78, 96, 102-103, 110, 115-116, 120, 121-122, 125, 158, 176, 196, 210-212, 223-225, 241, 262, 264, 265-266, 274-275, 295, 320, 322, 331, 332-335, 345-348, 360, 362, 369, 374, 382, 391, 399, 415, 423-425, 436, 439, 450, 463, 478, 481, 483, 499, 506, 517, 519
purificare 52, 57-58, 60, 90, 101, 109, 117, 120, 125, 168-169, 173, 182, 186, 198, 201, 221-222, 232, 280, 282, 288, 295, 313, 315, 320, 325, 327, 349, 351, 373, 405, 412, 428, 433, 436-437, 443, 444-445, 470, 501, 516, 529
puritate 52, 91, 173, 184, 199-200, 202, 220, 224, 307, 365, 388, 413, 445, 451, 453, 457, 474, 493, 510, 517-518, 521
pustiit (pămînt ~) 17, 40, 251, 507
putere (vezi voința de ~)
putere de a îndura 27, 34, 38, 75, 89, 161, 232, 250-257, 275-276, 278-279, 281, 328-329, 351, 446, 502, 510, 529
putrefacție, putrezire 94, 103, 118, 146, 168-171, 173, 179, 185, 206, 225, 232, 235, 255, 276, 349, 351

R

Random M. 173, 210, 458
Raphael A. 151
raționalism 5-6, 16, 20, 28, 44, 56, 66, 108, 136, 160, 177, 214, 219, 281, 283, 305, 334-336, 378, 380-381, 514
raționalitate: clasică 7, 47, 49, 55, 61, 65, 84, 155, 179, 227, 286-287, 311, 319, 326, 335, 377, 384; ~ haotică 462; ~ hermetică 425; ~ impură 486; ~ panică 20, 59, 382-389, 456, 464, 466; ~ panoramică 475; ~ ultimă 474
raționalizare 71, 122, 143, 225, 262, 282, 303, 367, 388, 424, 485, 493, 514
rațiune 6, 10, 14, 20, 48, 61, 63, 81-82, 144, 146, 159, 225, 226, 284, 293, 296, 346, 349, 355, 367-368, 383, 386, 399, 404, 494, 509
răbdare (stăruință) 34, 92-93, 94, 110, 205, 230, 272, 278-279, 349, 505-506, 510, 522-523

- rădăcină 83, 109, 121, 128, 191, 228, 266, 333, 342, 384-385, 389, 392-393, 410, 416, 465, 497, 524
 răpire 275, 329, 351
 răscruce 176, 185, 192, 265, 331, 338, 372, 413-414, 449, 471, 475, 488, 509, 513
 răscumpărare 138, 141, 146, 189, 250, 265, 275, 329, 350, 374, 515
 rătăcire 13, 34, 52-53, 86, 90, 92-93, 97, 139, 191, 279, 302, 311, 354, 485, 518, 524
 război: sfînt 30, 57, 219; ~ al Principiilor 111, 135, 182, 248, 366, 400, 432, 444, 530
 Read J. 295
 realitate, real 56, 58, 79, 83, 100, 105, 107, 117, 145, 160, 175-177, 186, 198, 204, 213, 215, 231-232, 270, 281, 295, 315, 333-334, 344, 351, 364, 405, 420, 428, 437, 446, 448-449, 454-457, 475, 484, 495-496, 499, 527-528
 Rebotier J. 289-291
 recolectare 15, 26, 45-46, 99, 418, 508
 recordare 207, 276, 521-530
 reculegere 15, 278, 322, 415, 446, 496, 525
 recurență 45, 94, 115, 127-128, 137, 148, 174, 281, 319, 329, 358, 469
 Redgrove H.S. 57, 63
 reflectare 157, 183, 188, 200, 203, 222, 266, 286, 295, 385, 388, 417, 470, 482, 429, 495-498, 515-516
 refulare 7, 42, 179, 227, 263, 370, 419-421, 443, 524
 regalitate 73, 116, 177-178, 203, 208
 rege 167, 179-180, 230, 261, 502; ~ bolnav 142, 177-187; rege/regină 122, 167, 170-171, 176, 178
 regenerare 65, 69, 75, 82, 115, 118, 136, 137, 173, 175, 179, 184, 201, 215, 282, 330, 450, 498
 regresie 17, 40, 59, 137, 145, 155, 157, 175, 177, 192, 203, 387
 religie 9, 13-14, 16, 28, 60, 64, 66, 74, 81, 85-86, 116, 141, 152, 280, 378, 397, 430, 467; religiozitate 197, 264, 265-273, 364, 474, 522
 renaștere 138, 150, 289, 416, 459; re-naștere 20, 60, 85, 111, 199, 204, 222, 225, 275, 284, 430, 479
 Renéville A.R. de 456
 renunțare 10, 21, 82, 139, 145, 173, 207, 213, 221, 245, 249, 283, 343, 429, 439, 449, 525, 530
 reprezentare 11, 20, 46, 50, 62, 75, 128, 160, 232, 243, 323, 364, 366, 403-404, 432, 442-444, 447, 456
 revelație 12, 47, 62, 66, 75, 87, 99, 120, 168, 178, 210, 212-213, 225, 243, 265, 278, 321, 331-333, 344, 356, 360-362, 371, 381, 392-394, 399, 405, 407, 412, 429, 455, 467, 491, 515, 517, 522
 reversibilitate 319-320, 335, 378, 392, 397-398, 461, 478, 482, 483-484, 495, 497, 503, 520
 revoluție 18, 50, 79, 113, 119, 135, 212, 217-218, 230, 289, 307, 345, 368, 434, 443
 rezolvare 51, 157, 191, 242, 251-252, 255, 297, 316, 327, 433, 440, 442, 467, 468, 513, 528
 rezonanță 97, 294-295, 307, 361, 388, 449, 451, 474, 485, 519, 525
 rigoare 5, 36, 41, 89, 96, 107, 205, 266, 302, 336, 377, 451, 456, 466, 473
 Rilke R.M. 37, 39-41, 131, 147, 179, 187, 188, 206-208, 249, 263, 276, 279, 286, 302, 317, 330, 363, 373, 416, 493, 501, 504-505, 508, 514, 517-518, 521-527
 Rimbaud A. 19, 144, 185, 189, 199, 208, 212, 227, 294, 346, 362
 Ring 135, 179-180, 182-183, 185, 289, 316, 326-327, 436, 439, 441-443
 ritm 87, 105, 147, 198, 262-263, 273-274, 280, 284, 293, 309, 372, 467, 481, 520
 ritual 169, 208, 281, 317, 404, 448, 453, 519
 roată 30, 113-114, 184, 191-192, 262, 274, 331, 360, 392, 411
 Robin L. 382
 Roger B. 141
 romantic 16, 42, 65, 172, 186, 198, 204, 205, 306, 331, 333, 335-336, 342, 344, 346, 360, 366, 395, 441, 488, 516; romantism 7, 16, 36, 175, 191, 296, 332-333, 344
 rouă 173, 221, 268, 343, 406, 514
 Rougemont D. de 15, 317, 500
 rubedo 182, 185, 274
 rudenie 7-8, 12-13, 17-18, 54, 72, 124, 138, 308, 347-348, 457, 523
 rug 8, 33, 182, 241, 245
 rugină 80, 104, 466
 Rupescissa J. de 389
 ruptură 120, 162-163, 177, 186, 227, 238, 249, 308, 361, 367-368, 392, 411, 413, 414, 496, 504
 Russell G. (A.E.) 516-517

S

- sacrificiu (jertfă) 43, 58-59, 123-124, 169, 176, 182, 193, 195, 207, 228, 248, 303, 312, 327, 341, 485, 493, 516; sacrificial 13, 57, 115, 125, 167, 180, 186, 197, 199, 217, 249, 256, 318-319, 331, 510
 sacru 9, 62, 211, 281, 389, 455
 Sade D.A.F. (marchiz de), sadism 17, 21, 346, 494
 Saint-John Perse 413, 437, 507
 Saint-Didier L. de 45, 119, 123, 382, 502
 Saint-Martin L.Cl. de 15, 85, 390-391, 394-395
 Salmon W. 77-78, 96-100 (autor); 36, 46, 108-111, 113-115, 121-123, 167-168, 261, 266-267, 269, 271-272, 274, 278, 330, 375, 388, 403, 406, 409, 412, 504 (compilator)
 saltimbanc 207-208, 399
 sarcină 19, 118, 143, 200, 255, 276, 298, 359, 385, 398, 442-443, 470, 476-478, 498, 501, 512-513, 526
 sare 292-293
 Sartre J.-P. 152, 194, 402, 484
 Satan, satanism 192-196, 202, 449
 Saturn 48, 141, 167-168, 181, 186, 357, 361, 365
 Sauvage M. 7, 145
 sămînță 98, 111, 114, 120, 158, 169, 261, 262, 342, 413, 456, 485
 sănătate 36-37, 117, 169, 178, 186-187, 210, 222, 239, 241-242, 261, 504, 507
 sărăcie 34, 38-39, 78, 90, 164, 252, 326, 428, 470, 524
 scandal 20, 99, 213, 248, 494-495
 scară 66, 75, 104, 174, 290, 319, 492
 scenă 5, 9, 45, 138, 159, 183-184, 218, 231-232, 424, 439; ~ filosofică 8, 20, 148, 381, 403-430, 432-433, 438, 448, 452-454
 Schelling F.W.J. 5-6, 31, 67, 82, 175, 361, 388-389, 395-401, 413, 419, 420
 Schipperges H. 27, 30
 Schlagdenhaufen A. 339
 Schlegel A.W. 80, 351, 390
 Schlegel F. 335, 338-339
 Schleiermacher F. 390
 Schloezer B. de 318
 Scholem G.G. 226, 502
 Schönberg A. 318
 Schopenhauer A. 38, 43, 50, 56, 65, 67, 181, 196, 234, 242, 251, 276, 283-284, 286-287, 296-297, 306-307, 311-312, 318, 330, 333, 337, 340, 360-361, 366, 367-368, 384
 Schubert G.H. 332
 Schuon F. 28
 Schuré E. 69, 432, 435, 439
 Schwab R. 16, 64-65
 Schwaebli R. 74
 Schwaller de Lubicz R.A. 91
 scientism 12, 26, 49, 59-60, 388, 420
 scriere, scriitură 11, 36, 45, 87-88, 99, 154, 188, 232, 301, 428, 445, 468, 517
 secret (taină) 10, 26-27, 44, 59, 70, 90, 91, 96, 100-102, 109, 126, 139, 152, 160, 200, 207-208, 221, 247, 354, 388, 397, 402, 406, 419, 429, 449, 453, 455, 456, 462-463, 471-472, 476, 484, 491, 493, 519-520, 525, 527
 seducție 6, 11, 26, 58, 163, 179, 232, 247, 314, 317, 320, 342, 354, 434, 436, 473, 520, 527
 Segalen V. 508
 semnătură 85, 317, 388, 417, 467-468
 semne (întoarcerea semnelor) 18-19, 39, 62, 96, 100, 111, 118, 122-123, 125, 135, 152, 162, 168, 174, 179, 186-187, 205, 220, 225-228, 231, 241, 250, 274, 275, 319, 322, 326, 334, 359, 362, 411, 413, 423, 443, 455, 493
 Seneca 457
 sens 8, 14, 19, 36, 55, 68, 96-97, 102, 107, 139, 148, 170-171, 175, 187, 196, 219, 225, 228, 237-238, 243, 253, 280, 281, 287, 289, 320, 334, 338, 357, 366, 368-374, 393, 405, 411, 416, 425, 480, 484, 500, 506
 serie 66, 81, 271, 307-308, 319
 Servier J. 68, 268
 sexualitate 8, 170, 312, 447, 453, 490, 495
 Sfîntul Augustin 13, 128, 391
 Sfîntul Duh 390, 530
 Sfîntul Ioan al Crucii 169
 Sfîntul Pavel 467, 508
 Sfîntul Toma din Aquino 77, 353
 sfîntenie 243, 428, 441-442, 475, 509-510
 Siegfried 182, 184, 437
 Silesius A. 8, 45, 185, 257, 295, 501
 simbol 41, 62, 91, 109, 115, 140, 176, 241, 291, 369, 403, 409, 421, 424-425, 444, 464-465, 475, 526
 simbolism 41, 116, 386; ~ alchimic 10, 48, 116, 185, 404-405, 413, 441, 453
 simbolizare 29, 109, 170, 185, 254, 413, 484; a simboliza 176, 391, 398, 412, 459, 498, 527
 similitudine 70, 87, 116, 268, 388, 469

- simple (corpuri) 51, 55, 71, 410;
 simplitate 47, 51, 96, 110, 142, 172,
 253-254, 302, 322, 338, 380, 409, 454,
 474, 504-505, 510, 527-529
 sincronicitate operativă 15, 45, 125, 147,
 265-273, 294, 358, 423, 530
 sincronizare 30, 123, 148, 212, 294, 356,
 411, 516; desincronizare 17, 148, 225,
 280
 sine 118, 173, 215, 363-364, 369, 385,
 387
 sinteză 55, 67, 115, 200, 237, 299, 318,
 423, 430, 437, 446, 481; Marea sin-
 teză 64-76, 226, 432
 sit 206, 254, 256, 414, 486, 492, 521, 522
 Siva 107, 224, 331
 singe 14, 104, 137, 167, 179, 200, 227,
 412, 445, 472, 487, 506, 518-520, 524
 Sloterdijk P. 230
 Soare 90, 176, 219; Soare - Lună 214,
 226, 379
 sobru, sobrietate 6, 245, 248, 253, 357
 socială (Mare Operă) 47, 65, 76-86, 338,
 344
 Socrate 229, 387, 443
Solve et coagula 29, 31, 65, 75, 104, 124,
 292, 338
 somn 118, 156, 168, 171-174, 185, 217,
 224, 349, 262, 291, 328, 348, 356, 357,
 361, 399, 427, 445, 456, 476, 498
 spagyrie 38, 73, 92, 138
 spaimă 133, 135, 191-192, 342, 380, 393,
 419-421, 521
 spațialitate 239, 302, 311-317, 336, 377,
 504, 507
 spațiere 26, 37, 45, 56, 106-107, 158,
 176, 266, 377, 399, 493, 499, 505, 506,
 507-509, 514-515, 524, 529
 spațiu/timp 90, 272, 363-364, 367, 488,
 504, 514, 529
 spațiu: al alchimiei 11, 165, 282; ~ cruțat
 13, 222, 317, 505-50, 510, 529; ~ ne-
 euclidian 127, 483; ~ al limburilor
 18, 113, 146, 188, 200, 214, 272, 507;
 ~ lăudat 278, 323, 422-425; ~ media-
 tor 15, 19, 40, 52, 62, 82-83, 114, 164,
 227, 249, 270-272, 373, 417, 422-430,
 444, 456, 483, 493-495, 502, 516-517,
 528; ~ operativ 21, 87, 111, 127, 176,
 223, 279, 317, 353, 422, 426-430, 451;
 ~ paradoxal 45, 111, 423, 449; ~ vizio-
 nar 401, 426-430, 482, 496-497, 505,
 520, 521
 speranță 40, 65, 134, 157, 167, 194, 202,
 223, 262, 299, 320-321, 329, 350, 389,
 427, 464, 418, 528
 spirit (duh) 42, 93, 111, 117, 134, 153,
 156-158, 164, 179, 199, 221, 226, 243,
 256, 263, 279, 287, 297, 313, 322, 337,
 338-339, 344, 346, 367-368, 378, 387,
 388-392, 446, 453, 458, 461, 467, 471,
 472-475, 488, 493, 501, 504, 510; spi-
 rit/materie 13, 29, 56, 64, 72, 343,
 344, 395, 455, 473, 505, 507; spirit-
 -mercur 11, 269, 335, 337, 355
 spiritualism 81, 192, 446, 451; spiri-
 tualitate 216, 329, 442; spirituală
 (alchimie) 28, 60-63, 390, 509
 stăpînire 13, 37, 143, 210, 238, 246, 273,
 281, 300, 326, 353, 438, 477, 514
 stea 70, 75, 187, 254, 347, 460, 491-492,
 500, 522
 strălucire 178, 252, 279, 314, 351, 356,
 360-362, 391, 402, 411, 413, 415, 448,
 460, 500, 504
 stratificare 94, 113, 118, 150, 295, 326,
 503
 strigăt 174, 189, 231, 321, 476, 480, 508
 subiect 61, 100, 282, 363, 368-371, 477,
 496
 sublimare 102, 177, 195, 229, 257, 461,
 504; sublim, sublimitate 36, 117, 158,
 191, 240, 345-347, 362, 412, 471
 substanță 64, 107, 120-121, 126, 164,
 212, 298, 393, 435, 502
 suferință 42, 135, 169, 179, 184, 200,
 244, 313, 372, 489, 514
 suflet 18, 42, 60, 66, 93, 114, 131, 142,
 149, 154, 157-159, 160, 168, 171, 174,
 191, 194, 197, 218, 228, 242, 247, 256,
 269, 283, 285, 287, 291, 292-293, 298,
 314-316, 322-323, 332-335, 340-341,
 378, 390, 396, 401, 409, 417, 423, 429,
 431, 436, 438, 449, 460, 476, 493, 497,
 509, 512, 525
 suflu 43, 131, 205, 290, 334, 464, 529
 sulf 101, 116, 126, 140-141, 301; sulf/
 mercur 50, 121, 125-126, 170, 293,
 346, 530
 sunet 104, 285-286, 290-295, 302, 306-310,
 319, 322-326, 361, 399, 445, 449
 supranatural 157, 196, 334, 343, 389,
 390-394, 509
 supraréalism 88, 335, 344-350, 467, 495
 suveran 13, 89, 231, 239, 252, 364, 430,
 475

S

- șarpe, șerpuiere 115, 167, 225, 239, 290,
 296, 343, 359, 481, 483-485
 Șestov L. 9
 ștergere 180, 184, 327, 438-439, 520, 530

- știință 6, 10, 34, 47, 49, 52, 53-56, 58,
 63, 67-68, 74, 81, 85-86, 91-92, 117,
 142, 155-156, 219, 226, 232-233, 263,
 265, 269, 273, 336-337, 362, 368, 372,
 386, 392, 397-398, 409-410, 478, 501,
 518; științe 6, 14, 28, 32, 61-62, 139,
 160, 202, 294, 305, 512
- T
- tablă de șah 12, 466, 468
Tabula Smaragdina 156, 269, 320, 503
 tangentă 265, 277, 455
Tannhäuser 314, 436
 Tantal, tantalizare 68, 144-145, 341, 392,
 449, 457
 tată 10-11, 108, 143, 308, 385, 450, 456,
 514
 tăcere 21, 91, 153, 167, 174, 245, 263,
 322, 327, 338, 356, 437, 470, 485, 530
 tăiș 185, 223, 226, 251, 315, 381, 413,
 414, 453
 teatralitate, teatru 5, 11, 59, 155, 313,
 377, 381, 407, 431, 433, 440, 442, 444,
 445-446, 450-451, 455-458
 „Teatrul cruzimii” 403, 431, 444, 452
 temelie 6, 20, 70, 93, 143, 234, 256, 268,
 307, 346, 373, 411, 472, 491, 525
 templu 414, 430, 453, 526
 temporalitate 75, 94, 119-120, 133, 137,
 144-145, 147, 186, 273, 273-284, 329,
 333, 342, 353, 356, 368, 373, 448, 503,
 504-505, 509-510, 516, 518, 525, 526,
 530
 tenebre (beznă) 40, 42, 47, 90, 120, 142,
 162, 191-192, 205, 239, 273-274, 329,
 382, 486, 525
 teologie 49, 61, 109, 128, 320, 336, 392,
 417, 479; ~ negativă 61, 217, 479, 485
 teosofie 6-8, 15, 26, 64, 118, 253, 340,
 378, 386, 390, 391, 395, 400, 402
 terapeutică 37, 125, 186, 218, 232-233,
 280, 405, 447, 454
 ternar 50, 82, 168, 269-270
 Tesson J. Le 48, 97, 110, 141, 168, 254,
 265-266, 268, 276
 tetralogie 138, 182, 184, 187, 392-393,
 398, 512
Theatrum chemicum 46, 155, 189, 403,
 407, 431-457
 Thyeste 135, 457
 Tiffereau Th. 71, 73, 80
 Timaios 382-383
 toamnă, toamnătic 230, 240, 245, 259,
 268, 359, 528
 ton 6, 37, 52, 169, 252, 268, 288, 296,
 308-311, 362, 404, 449; tonalitate 169,
 252, 268, 294; 307-311, 324, 507;
 atonalitate 306, 308, 313, 326
 totalitar, totalitarism 80-81, 143, 295,
 308, 364, 418-419
 totalitate 14, 39-40, 81, 93-94, 108, 126,
 202, 222, 231, 245, 249, 307, 363, 369,
 385-386, 397, 433-434, 438, 440, 445,
 469, 499, 529
 totul 80, 93, 201, 272, 321, 332, 366-369,
 372, 397, 400-401, 404, 435-436, 437,
 438, 475
 Tradiția 29, 45, 65, 146, 305, 321, 425,
 491; tradiție 7, 12, 18, 25-27, 31-32,
 40, 56, 61, 63, 70, 133, 173, 193, 214,
 217, 220, 269, 284, 293, 303, 355, 425,
 497; ~ alchimică 9, 25-27, 44, 61, 98,
 154, 229, 273, 330, 364-365
 tragedie 19, 139, 233, 357, 449, 457;
 tragic 11, 17, 169, 192, 211, 240, 244,
 253, 353, 359, 365-366, 372, 442, 444,
 457
 Trakl G. 18, 20, 189, 204-206, 256, 278,
 279, 356
 transfigurare 21, 42, 58, 89, 181-182,
 200, 233, 243, 252, 303, 315, 318, 323,
 372, 374, 399, 438-444, 478, 481, 483,
 512-514
 transgresiune 11, 17-18, 21, 105, 128,
 143, 172, 215, 250, 271, 415-422, 495,
 496-497
 transmutare 8, 10-11, 29-30, 39, 71-73,
 78, 84, 89, 98, 106, 119, 124, 137, 145,
 147, 154, 162, 167, 172, 175-177, 180,
 181, 185-187, 190, 195, 201-209, 214,
 219, 227, 238-244, 252-257, 267, 276,
 280, 284, 287-290, 299-301, 302-305,
 312-313, 316-320, 323-328, 336-337,
 339-341, 347-348, 352-353, 361, 363,
 364-366, 370, 379, 388, 391-394, 407,
 408, 412-413, 415-428, 431-433, 437,
 438, 441-444, 446-448, 453, 456, 460,
 464-466, 476, 479, 486, 495-497, 502,
 503, 505-510, 513-514, 516-519, 521,
 522-530
 transparentă 22, 96, 102, 116, 188, 221,
 223, 255, 347, 415, 448, 471-473
 transsubstanțiere 72, 288, 477-478, 499,
 509, 520
 transversalitate 8, 32, 371-372, 484, 513
 tranziție (arta tranziției) 66, 81, 95, 208,
 240, 345, 270-273, 275, 304, 308, 320,
 410, 432-438, 443; tranziție 30-31,
 53, 68, 81, 84, 95-97, 155, 203, 271,
 296, 338, 357, 398, 401, 441, 466, 513
 traseu (cale) 34, 202, 377, 416-416, 458

trecere 36, 51, 72, 84, 94-95, 97, 120, 129, 142, 172, 177-178, 190, 207-208, 215, 224, 236, 252, 262, 287-288, 300, 306, 318, 347-348, 355, 392, 399, 402, 415, 419, 421, 438, 442-443, 454-455, 465, 469, 472-473, 483-484, 498, 500, 503, 509, 512-513

treime 113, 390, 499, 519

Trevisanul 45, 114, 126

trimbiță 291

Tristan (și Isolda) 177, 180-181, 311, 315, 316, 323, 436, 438, 441

Trousson R. 133, 135

U

ubicuitate 71, 110-111, 231, 425, 474, 502

Ulstate Ph. 408

umanism 16, 52, 217, 320; umanitate (omenire) 56, 79, 83, 86, 136, 199, 231, 243, 248-249, 343, 353, 357, 442, 525

umbră 20, 75, 141-143, 146, 160-161, 169, 171, 176, 180, 185, 188-189, 246, 253, 279, 327, 328, 351-353, 355, 357, 358-361, 377-379, 384, 386-387, 394, 403, 405, 407-408, 412-413, 421, 424, 481, 486, 491, 530; umbre 18, 179, 199, 263, 298, 379; umbrire 185, 247, 352, 379, 405, 482

umed, umiditate 121, 125, 406, 411

Ungaretti G. 105

unic, unicitate 71, 74, 97, 109-111, 117, 119, 121, 129, 174, 213, 251, 255, 263, 287, 303, 323, 347, 358, 370, 380, 400, 437, 449, 454, 468, 520, 529

unificare 67, 99, 113, 117, 123, 242, 292, 304, 332-333, 396, 404, 452, 492, 499, 503

unitate, unitar 8, 13, 31, 60, 63-64, 66, 67-68, 71-74, 83-87, 106, 112-113, 120, 124, 127-129, 146, 196, 207, 245, 263, 277, 289, 295, 298, 329, 335, 353, 366, 373, 388, 396, 398-401, 425, 435, 454, 468, 495, 498-499, 506, 517, 519, 527

Univers 67, 71, 126, 131, 136, 142, 154, 206-207, 243, 293, 298, 303, 312, 316, 371-372, 383, 396, 401, 410, 440, 460, 472, 474, 498, 516

universalitate 25, 27, 53, 63, 70, 299, 396, 445, 517

Unul 112-113, 219, 268, 396, 475

Unus Mundus 353, 368-369, 371, 373, 459, 468

Upanisad 123, 173, 428

Urizen 141-143, 147, 179

urmă (diră) 59, 87, 145, 300, 468, 482

utopie 10, 65, 79-80, 139-140, 299, 434, 444;

uzură 17-18, 147, 208, 229, 253, 334, 466

V

vacuitate 125, 217, 328, 332, 363, 477, 505

val 65, 180, 252, 312, 437-438, 441, 481, 485

Valentin B. 109, 120, 138, 167-168, 176, 261, 269, 291, 381, 388

Valéry P. 165, 196

valoare 34, 146, 196, 298-299, 322, 362, 364, 496; transmutația valorilor 15, 77-80, 229-249, 412

vampir 66, 193, 195, 200, 203-205, 214, 228-229, 232, 341

Varese E. 323-325

vas 29, 61-62, 90, 100, 102, 107, 112-114, 122, 170, 189, 527; ~ al Artei 63, 102, 122, 198, 263, 464; apă/vas 103, 106, 122, 275, 282, 365, 436, 455, 493, 502; ~ al Naturii 102, 122, 198, 464, 472, 505

Vattimo G. 204, 253

văl 96, 117, 161, 210, 297, 419

văzător (privitor) 20, 179, 222, 255, 378, 415, 443, 460, 461, 476-485, 519

(a) vedea (potrivit Naturii) 20, 100, 328, 377-378, 382, 403-430, 517

veghe (strajă) 131, 147, 457, 509

venin 21, 115, 123, 125, 254, 343

verb 29, 118, 145, 290

vibrație 70, 129, 202, 269, 294, 302-303, 360, 362, 415, 449, 460-461, 485

vid 142-143, 154-155, 218, 220, 224, 275, 280, 301, 306, 322, 339, 356, 360, 387, 478, 507-509

vigilență 7, 58, 127, 275, 406, 507, 524

vindecare 55, 207, 230, 316, 446, 494, 503

violență 11, 101, 115, 167, 178, 194, 265, 267-268, 355, 405, 420, 454, 527

vîrstă 135, 187, 193, 215-216, 251, 298, 305, 329, 427, 524; Vîrsta de Aur 77, 137

virtualitate 9, 104, 119, 127, 173, 184, 241, 291, 354, 365, 403, 450-457, 464, 465, 510, 515, 522, 530

virtute 14, 69, 74-76, 124, 229, 233, 239, 246, 248, 261, 264, 269, 286, 391, 407, 411-412, 433, 450, 475, 502, 504, 510, 524; ~ filosofală (multiplicativă) 15, 21, 32, 37, 68, 107, 174, 178-179, 342, 396, 443, 468, 499, 513-514, 520

vitalitate 10, 55-56, 112, 141, 194, 195, 200, 228, 230, 301, 446, 450, 454, 500, 529

vizibil, vizibilitate 20, 31, 212, 224, 246, 313, 316, 332, 340, 352, 388-389, 393, 398, 404, 410-413, 415, 418, 425, 426, 428, 459-462, 476-485, 498

viziune 13, 31, 37, 80-81, 87, 120, 157, 185, 191, 201, 202, 204, 211-212, 215, 291, 298, 313, 339, 352, 359, 369-370, 390-392, 401-404, 407-408, 409-411, 418, 419, 434, 442-443, 472, 473, 476, 478, 480-482, 483, 487, 489-490, 497, 498, 500, 504, 512, 515-520, 522, 526, 528-529; viziuni 7, 124, 195, 402, 454; vizionar 90, 151, 156, 226, 295, 415, 458-459, 498, 500, 519

voce (glas) 7, 35, 93, 156, 303, 319, 354, 410, 529

voință (de putere) 11, 38-39, 141, 142, 144, 163, 180-181, 183, 226, 229, 236-238, 243-244, 253, 267, 327, 351, 357-358, 359, 361, 389, 392, 394, 398-399, 412, 424, 456, 466, 476-477, 498, 503, 522; după Schopenhauer 287, 296-297, 306, 312, 333, 361, 367-368, 444

volatilizare (vaporizare) 13, 118, 140, 193, 215, 290, 503, 525

volum, voluminozitate 93-94, 315, 480, 503-504, 510-511, 520, 523, 529

vopsea 20, 103, 150, 162, 206, 379, 423, 462, 485, 487, 499

W

Wagner R. 138, 172, 180-181, 183-185, 232, 250, 286-287, 289, 301, 311-318, 323, 326, 360, 432-444, 446

Wahl J. 346, 348

Waite A.E. 62-63

Walkyria 182, 184

Weil S. 68, 111, 123, 135, 157, 169, 183, 264, 267, 278, 282, 331, 334, 496-497, 508-510

White K. 199

Witz 332, 337-339

Wronski H. 305-306, 308-311, 324

Wronski O. 80-84

Y

Yates F. 65, 416

Yeats W.B. 209

Yi King 372

yoga 13, 62, 282-283, 390; yoghin 280, 411

Yourcenar M. 150, 468

Z

Zachaire D. 89, 99, 121, 267

Zarathustra 160, 185, 229, 231, 239, 241, 357, 359, 368

zenit 127, 360-362

zeu 11, 17, 21, 66, 133-136, 164, 183-185, 201, 205, 231-232, 239, 265, 277, 382, 414

Zeus 133-134, 397, 488

zgură (murdării) 55, 118, 126, 140, 221, 274, 379, 405, 412

Zimmer H. 354

zodiac 273

Zosima 45, 113



Cuprins

Introducere	5
-------------------	---

PARTEA ÎNTÎI

ARTA FOCULUI ÎȘI CAUTĂ LOCUL

1 – Inervația magnetică a inimii	25
2 – Avatarurile istorice ale unei tradiții	44
3 – Marea Operă și Marea Sinteză	64
4 – Un limbaj uroboric	88
5 – Celebrarea Unicului	112

PARTEA A DOUA

EXPANSIUNEA FAUSTICĂ ȘI DECLINUL OCCIDENTAL

1 – Ciclul declinului și domnia lui Prometeu	133
2 – Faust și spiritul faustic	149
3 – <i>Nigrum nigrius nigro</i> : boala regelui Occidentului	167
4 – Omul limburilor în chip de chimist desăvârșit	188
5 – Zorii pustiiți	210
6 – Marea întunecare a lumii	229

PARTEA A TREIA

AURUL TIMPULUI

1 – Vremea de a Opera	261
2 – Artă muzicală și Artă a lui Hermes	285
3 – Ambiguitatea ridicată la rang de sistem	304
4 – Cristalul clipei	329
5 – Ora fără umbră	351

PARTEA A PATRA

SPAȚIUL VIZIONAR DE TRANSMUTAȚIE

1 – Umbra Naturii	377
2 – Scena filosofală : a vedea potrivit cu Natura	403
3 – <i>Theatrum chemicum</i>	431
4 – Complicitățile dintre privire și materie	458
5 – Aurita privire a lui Eros	486
6 – Pământul înțelepților	501
INDEX	531

PLURAL M

1. Émile Durkheim – *Formele elementare ale vieții religioase*
2. Arnold Van Gennep – *Riturile de trecere*
3. Carlo Ginzburg – *Istorie nocturnă*
4. Michel de Certeau – *Fabula mistică*
5. G.W. Leibniz – *Eseuri de teodicee*
6. J. Martín Velasco – *Introducere în fenomenologia religiei*
7. * * * – *Marele Inchizitor. Dostoievski – lecturi teologice*
8. Raymond Trousson – *Istoria gândirii libere*
9. Marc Bloch – *Regii taumaturgi*
10. Filostrat – *Viața lui Apollonios din Tyana*
11. Diogenes Laertios – *Despre viețile și doctrinele filosofilor*
12. Ștefan Afloroaei – *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*
13. Gail Kligman – *Nunta mortului*
- 14, 15. Jean Delumeau – *Păcatul și frica*
16. Mihail Psellos – *Cronografia. Un veac de istorie bizantină. 976-1077*
17. Cicero – *Despre divinație*
- 18, 19. Elena Niculiță-Voronca – *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*
20. * * * – *Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală*
21. Paul Zumthor – *Babel sau nedesăvârșirea*
22. Porfir – *Viața lui Pitagora. Viața lui Plotin*
23. E.R. Dodds – *Grecii și iraționalul*
24. Jean Delumeau – *Mărturisirea și iertarea. Dificultățile confesiunii. Secolele XIII-XVIII*
25. Thomas de Aquino – *Despre fiind și esență*
26. I.-Aurel Candrea – *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*
27. Vladimir Petercă – *Regele Solomon în Biblia ebraică și în cea grecească. Contribuție la studiul conceptului de midraș*
28. Emmanuel Lévinas – *Totalitate și Infinit*
29. * * * – *Evangelii apocrife*
30. Jacques Le Goff – *Omul medieval*
31. Jacques Derrida – *Spectrele lui Marx. Starea datoriei, travaliul doliului și noua Internațională*
32. Gabriel Andreescu, Gusztáv Molnár (ed.) – *Problema transilvană*
33. Seneca – *Naturales quaestiones. Științele naturii în primul veac*
34. Cristian Bădiliță – *Platonopolis sau Împăcarea cu filozofia*
35. Hans-Georg Gadamer – *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*
36. Pavel Florenski – *Stilpul și Temelia Adevărului. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*
37. Eugenio Garin – *Omul Renașterii*
38. Julien Ries – *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*

39. Virgil Nemoianu – *Jocurile divinității. Gîndire, libertate și religie la sfîrșit de mileniu*
40. Robert Darnton – *Marele masacru al pisicii și alte episoade din istoria culturală a Franței*
41. * * * – *Antihristul*
42. Lie Zi – *Calea vidului desăvîrșit*
43. Cicero – *Despre destin*
44. Michel Vovelle – *Omul Luminilor*
45. Françoise Bonardel – *Filosofia alchimiei. Marea Operă și modernitatea*

În pregătire:

Tatiana Slama-Cazacu – *Stratageme comunicaționale și manipularea*
François Furet – *Omul Romanticismului*
Guglielmo Cavallo – *Omul bizantin*
Paul Barbăneagră – *Arhitectură și geografie sacră.*
Mircea Eliade și sacrul
Silviu Rogobete – *Gîndirea teologică a părintelui Stăniloae.*
O ontologie a iubirii
Hans-Georg Gadamer – *Actualitatea frumosului*

Redactor: Luminița Botoșineanu

Bun de tipar: mai 2000. Apărut: 2000

Editura Polirom, B-dul Copou nr. 4 •

P.O. Box 266 6600, Iași • Tel. & Fax (032) 214100; (032) 214111;

(032) 217440 (difuzare); E-mail: polirom@mail.dntis.ro

București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7;

Tel.: (01) 3138978; E-mail: polirom@dnt.ro

Tiparul executat la S.C. LUMINA TIPO s.r.l.

str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, București

Tel./Fax: 210.51.90

Biblioteca „Gh.Asachi”

129.000

Françoise Bonardel ne învață alchimia ca mod de a gândi, mai mult chiar, ca stare de spirit care, după o lectură autentic inițiativă a cărții sale, să ne apropie de absolut, de trăirea plenară într-o lume reconvertită la valorile supreme, asemenea plumbului la aur.

„Piatra filosofală reprezintă prima treaptă ce-l poate ajuta pe om să se ridice la Absolut. Dincolo de aceasta, începe misterul”. Dincoace, nu există mister, nici esoterism, nici alte umbre decât cele proiectate de dorințele și mai ales de orgoliul nostru. Alchimia doar ne încredințează că, dacă vom lupta până la capăt ca să ne debarasăm de ignoranță, adevărul însuși va lupta pentru noi și va învinge în cele din urmă totul. Atunci va începe poate adevărata metafizică.”

René Alleau

Françoise Bonardel este profesor la Universitatea Paris – I, Sorbona.

Arta focului își caută locul • Expansiunea faustică și declinul occidental • Aurul timpului • Spațiul vizionar de transmutație



EDITURA POLIROM
ISBN 973-683-423-9